

MESTRADO EM **DESIGN**
E CULTURA VISUAL

Opção de especialização em:
DESIGN VISUAL

PESSOA(S) - Exploração visual da obra de Fernando Pessoa

Teresa de Carvalho Fryxell Moura dos Reis

IADE
2015



CREATIVE UNIVERSITY
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

Teresa de Carvalho
Fryxell Moura dos Reis

PESSOA(S)
Exploração visual da obra
de Fernando Pessoa

IADE
2015

Campus de Santos . Av. D. Carlos I, 4, 1200-649 Lisboa | Portugal
Telf: (+351) 213 939 600 . iade@iade.pt



CREATIVE UNIVERSITY
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

2015

**TERESA DE CARVALHO
FRYXELL MOURA
DOS REIS**

**PESSOA(S)
Exploração visual da obra
de Fernando Pessoa**

2015

**TERESA DE CARVALHO
FRYXELL MOURA
DOS REIS**

**PESSOA(S)
Exploração visual da obra
de Fernando Pessoa**

Projecto apresentado ao IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em design visual realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas, Professor auxiliar do IADE-U.

Para a Leonor, pela vivência
solidária de mais esta experiência.

Júri

Presidente

Prof. Doutora Maria Emília Capucho Duarte
Directora do Departamento de Estudos Pós-Graduados; Professora Auxiliar do IADE-U

Arguente

Prof. Doutora Sofia Leal Rodrigues
Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Orientador

Prof. Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas
Professor Auxiliar do IADE-U

Agradecimentos

Começo por agradecer ao Professor Doutor Armando Vilas-Boas, orientador do presente projecto, o apoio e ajuda incondicionais, a paciência, a exigência e boa disposição, ao facto de me ter aberto novos horizontes e de me ter inspirado para explorar campos desconhecidos. Mas principalmente, por ter acreditado em mim e assim me ter permitido fazer o que gosto e seguir aquilo em que acredito sem medos. Devo ao Professor o que sou hoje, o meu sincero obrigada.

Aos modelos e amigos que se dispuseram a colaborar e sem os quais não teria sido possível realizar este trabalho, nos moldes em que foi realizado: Joana P., Mónica, Luís Miguel, João, Bruno, Gonçalo, Manuel, Joana L. e Beatriz.

À minha família, que sempre me apoiou em todas as etapas deste projecto, especialmente à Leonor, pelo apoio, paciência, disponibilidade, amor e ajuda. À minha mãe, que sempre me inspirou pela sua dedicação incansável à profissão e à família, a paciência, amor esforço e amizade constantes. Ao meu pai a paciência e amor e palavras de apoio durante este percurso.

À Andreia, pelo seu apoio incansável, amizade e sorriso que melhoravam instantaneamente os meus dias; À Vanessa pela disposição, amizade, cafés e apoio incondicional.

À Luísa, a amizade, companheirismo e apoio incansáveis.

E finalmente à Ângela, os cafés e conversas longas, os sorrisos e cigarros rápidos, mas sobretudo por me ter ensinado que louco é um sinónimo de único.

Palavras-chave

Design Visual; Fernando Pessoa; Ilustração; Fotografia; Interpretação.

Resumo

O presente projecto centra-se numa exploração visual da poesia de Fernando Pessoa, privilegiando o trabalho manual, graças à utilização de técnicas como desenho, colagem, caligrafia, entre outras, de forma a ressaltar o carácter experimental e criativo do projecto. Após uma contextualização histórica e pessoal da vida do autor e da consequente apropriação da cultura e design visual ao teor do projecto, aliou-se a sua ideologia à minha interpretação pessoal, enquanto designer.

O resultado foi uma variedade de peças visuais tendo maioritariamente como base um trabalho fotográfico, onde veiculo as minhas interpretações pessoais de um igual número de poemas de Fernando Pessoa.

Conclui-se que a poesia de Fernando Pessoa se presta a interpretações diversificadas e que neste contexto as ferramentas da comunicação visual permitem uma latitude expressiva capaz de se adequar ao ambiente pessoano.

Keywords

Visual Design; Fernando Pessoa; Illustration; Photography Interpretation.

Abstract

This project aims to visually explore the portuguese author Fernando Pessoa's poetry. Making use of handwork, thanks to the use of techniques such as drawing lettering, collage and many others, the experimental side of this project is reinforced. After a historical and personal contextualization of the author's life and the appropriation of visual culture and design applied to the theme of the project, Pessoa's ideology and my own personal interpretation as a designer become one.

The outcome was a variety of visual images that focused mostly on photographic work, where I express my personal interpretations of an equal number of Fernando Pessoa's poems.

In conclusion Fernando Pessoa's poetry lends itself to diverse interpretations and, in this context, the tools of visual communication allow for a vast field of work capable of suiting Pessoa's environment.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS.....	15
CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO.....	21
CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO LITERÁRIO.....	25
2.1. Enquadramento histórico de Fernando Pessoa.....	25
2.2. O Homem.....	29
2.2.1. Infância, família e amigos.....	30
2.2.2. Solitário e reservado.....	33
2.2.3. Loucura ou génio.....	36
2.2.4. Poeta.....	39
2.3. Heterónimos.....	47
2.4. Sensacionismo.....	53
CAPÍTULO III: DESIGN E CULTURA VISUAL.....	59
3.1. Cultura Visual.....	59
3.2. Design Visual.....	64
3.3. Técnicas.....	72
3.3.1. Desenho.....	72
3.3.2. Tipografia, caligrafia e <i>lettering</i>	76
3.3.3. Fotografia.....	82
3.3.3.1. Imagem.....	87
3.3.4. Psicologia da cor.....	89
CAPÍTULO IV: PROJECTO.....	97
CAPÍTULO V: CONCLUSÕES.....	249
CAPÍTULO VI: BIBLIOGRAFIA.....	253

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 — Capa da primeira edição da revista <i>Orpheu</i> , 1915.....	27
Figura 2 — Capa da segunda edição da revista <i>Orpheu</i> , 1915.....	27
Figura 3 — Capa da primeira edição da revista <i>Athena</i> , 1924.....	28
Figura 4 — Fernando Pessoa na Baixa Lisboeta, s.d.	30
Figura 5 — Fernando Pessoa com mãe, irmãos e padrasto em Durban, 1904.....	30
Figura 6 — Capa da <i>New York Times Magazine</i> (James Victore) 2006.....	66
Figura 7 — <i>Racism</i> (James Victore) 1993.....	67
Figura 8 — <i>Conjunto de Tipos</i>	76
Figura 9 — <i>The past the present and the future are really one</i> (Thomas Pena) 2013.....	79
Figura 10 — <i>The quick brown fox</i> (Seb Lebster) 2011.....	79
Figura 11 — <i>Tag</i>	79
Figura 12 — <i>I know nothing</i> (Seb Lebster) 2014.....	80
Figura 13 — <i>Home Sweet Home</i> (Seb Lebster).....	81
Figura 14 — <i>Desenho</i>	83
Figura 15 — <i>Fotografia</i>	83
Figura 16 — <i>Corações de Pessoa(s)</i> - Fernando Pessoa.....	99
Figura 17 — <i>Corações de Pessoa(s)</i> - Alberto Caeiro.....	99
Figura 18 — <i>Corações de Pessoa(s)</i> - Álvaro de Campos.....	99
Figura 19 — <i>Corações de Pessoa(s)</i> - Ricardo Reis.....	99
Figura 20 — <i>Começa a haver meia-noite, e a haver sossego</i>	100
Figura 21 — <i>Quem tem alma não tem calma</i>	102
Figura 22 — <i>Sou quem falhei ser</i>	104
Figura 23 — <i>Quem me roubou quem nunca fui na vida?</i>	105
Figura 24 — <i>Quando puderes dizer o teu grande amor</i>	108

Figura 25 — <i>I know not what tomorrow will bring</i>	110
Figura 26 — <i>Caricatura da própria alma</i>	111
Figura 27 — <i>Nunca me vi nem achei</i>	112
Figura 28 — <i>Eu sou do tamanho do que vejo</i>	114
Figura 29 — <i>Cor</i>	116
Figura 30 — <i>Há quanto tempo que não sou capaz</i>	118
Figura 31 — <i>Realidade</i>	120
Figura 32 — <i>Partir</i>	123
Figura 33 — <i>A música, sim a música</i>	124
Figura 34 — <i>Se recordo quem fui, outrem me vejo</i>	126
Figura 35 — <i>X- Guardador de Rebanhos</i>	128
Figura 36 — <i>Tenho mais almas que uma</i>	130
Figura 37 — <i>Breve</i>	132
Figura 38 — <i>Lisbon Revisited</i>	133
Figura 39 — <i>Como é por dentro outra pessoa</i>	136
Figura 40 — <i>IX- Guardador de Rebanhos</i>	138
Figura 41 — <i>Tabacaria</i>	140
Figura 42 — <i>Dactilografia</i>	142
Figura 43 — <i>Última estrela a desaparecer antes do dia</i>	144
Figura 44 — <i>Quanto mais claro</i>	146
Figura 45 — <i>XXXIX- O mistério das coisas</i>	148
Figura 46 — <i>Não sei quantas almas tenho</i>	150
Figura 47 — <i>Afinal, a melhor forma de viajar é sentir</i>	152
Figura 48 — <i>Aniversário</i>	154
Figura 49 — <i>Porque esqueci quem fui em criança?</i>	156
Figura 50 — <i>Tudo o que amei, se é que o amei ignoro</i>	158

Figura 51 — <i>Fúria nas trevas o vento</i>	160
Figura 52 — <i>Miséria do meu ser</i>	162
Figura 53 — <i>Autopsicografia</i>	164
Figura 54 — <i>Opiário - In-Visible</i>	166
Figura 55 — <i>O homem é do tamanho do seu sonho</i>	167
Figura 56 — <i>Opiário - Esta vida de bordo há-de matar-me</i>	168
Figura 57 — <i>Se te queres matar, porque não te queres matar?</i>	170
Figura 58 — <i>Uns, com os olhos postos no passado</i>	172
Figura 59 — <i>A espantosa realidade das coisas</i>	174
Figura 60 — <i>E quanto sei do Universo é que ele</i>	176
Figura 61 — <i>Quando vier a primavera</i>	178
Figura 62 — <i>V- Há metafísica bastante em não pensar em nada</i>	180
Figura 63 — <i>Talvez quem vê bem não sirva para sentir</i>	182
Figura 64 — <i>Eu nunca guardei rebanhos</i>	186
Figura 65 — <i>Cada dia sem gozo não foi teu</i>	188
Figura 66 — <i>Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela</i>	190
Figura 67 — <i>Last Poem</i>	192
Figura 68 — <i>XLVI- Deste modo ou daquele modo</i>	194
Figura 69 — <i>Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia</i>	196
Figura 70 — <i>Falas de civilização e de não dever ser</i>	198
Figura 71 — <i>Sentir tudo de todas as maneiras</i>	200
Figura 72 — <i>Agora que sinto amor</i>	202
Figura 73 — <i>Inglória é a vida e inglório o conhece-la</i>	204
Figura 74 — <i>Minha imaginação é um Arco de Triunfo</i>	206
Figura 75 — <i>Sonho impossível</i>	208
Figura 76 — <i>Passagem das horas [b]</i>	210

Figura 77 — <i>Magnificat</i> (sequência).....	208
Figura 78 — <i>Por isso é a ti que endereço</i> (sequência).....	210
Figura 79 — <i>Mar Português</i>	213
Figura 80 — <i>Passagem das horas [c]</i>	214
Figura 81 — <i>Navegar é preciso</i>	216
Figura 82 — <i>Lá fora a vida estua e tem dinheiro</i>	218
Figura 83 — <i>Não tenhas nada nas mãos</i>	220
Figura 84 — <i>O homem não sabe mais que os outros animais</i>	222
Figura 85 — <i>Quem passa e me olha ou me conhece mal sabe</i>	223
Figura 86 — <i>Livro</i>	227
Figura 87 — <i>Fascículo de Fernando Pessoa</i> (sequência: pp. 1 a 15).....	228
Figura 88 — <i>Fascículo de Fernando Pessoa</i> (sequência: pp. 16 a 31).....	229
Figura 89 — <i>Fascículo de Fernando Pessoa</i> (sequência: pp. 32 a 45).....	230
Figura 90 — <i>Fascículo de Ricardo Reis</i> (sequência: pp. 1 a 19).....	231
Figura 91 — <i>Fascículo de Ricardo Reis</i> (sequência: pp. 20 a 25).....	232
Figura 92 — <i>Fascículo de Álvaro de Campos</i> (sequência: pp. 1 a 13).....	233
Figura 93 — <i>Fascículo de Álvaro de Campos</i> (sequência: pp. 14 a 33).....	233
Figura 94 — <i>Fascículo de Álvaro de Campos</i> (sequência: pp. 34 a 47).....	235
Figura 95 — <i>Fascículo de Álvaro de Campos</i> (sequência: pp. 48 a 55).....	236
Figura 96 — <i>Fascículo de Alberto Caeiro</i> (sequência: pp. 1 a 15).....	237
Figura 97 — <i>Fascículo de Alberto Caeiro</i> (sequência: pp. 16 a 34).....	238
Figura 98 — <i>Fascículo de Alberto Caeiro</i> (sequência: pp. 48)	239

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

A ideia para este projecto surge do meu gosto pela leitura. Sempre gostei de ler, em especial Fernando Pessoa e pensei que poderia ser interessante trabalhar algumas das suas palavras a nível visual. Resolvi relacionar duas áreas que me fascinam: o mundo visual e o literário.

Embora estivesse ciente de que é um autor complexo, escolhi Fernando Pessoa por ser, possivelmente, o autor com o qual mais me identifico. Talvez devido à forma ambivalente e frenética como ele encara a vida e a existência, bem como pela sua interpretação do mundo e daquilo que o rodeia. É um autor que nos faz pensar e qualquer um dos seus textos expressa diferentes significados para quem o lê.

«O essencial para Pessoa, não está no primeiro plano da realidade. E assim, diferentes meios, ou qualidades cognitivas, urge possuir e usar para desvendar a realidade última: meios para além dos sensíveis como para além da razão» (Pereira da Costa, 1996, p. 34).

Tal como refere Dalila Pereira da Costa, o essencial para Pessoa não está no primeiro plano de realidade e é este o pensamento primário do meu projecto.

A representação dos mundos, pensamentos e demónios do autor é realizada a um nível desaliado do real e de uma interpretação óbvia e literal. Desta forma, foram estudadas intensamente a personalidade e comportamentos do autor, a filosofia presente na sua obra, a multiplicação do *eu*, a corrente artística de qual foi pioneiro, entre outras, de modo a entrar no mundo Pessoa para melhor compreender quem foi este homem.

Assumindo que vivemos numa era que privilegia cada vez mais o visual, interpretar Fernando Pessoa à luz da cultura e do design visual requer uma contextualização de temas como a visão e a imagem e uma fundamentação da minha visão pessoal e do carácter experimental do trabalho. Nesse sentido, são igualmente analisadas as técnicas e ferramentas utilizadas para trazer os mundos de Pessoa a um plano visual, como é o caso do desenho, da tipografia, da psicologia da cor, entre outras.

Muitos temas da vida do autor ficam por mencionar, devido à impossibilidade de conseguir cobrir todos os aspectos que compõem Fernando Pessoa. Explicar a totalidade do universo pessoano representaria um trabalho de uma vida, trabalho esse que possivelmente ficaria inacabado. O objectivo deste projecto não é, de todo, criar uma linguagem visual universal para os textos pessoanos, mas sim apresentar uma interpretação pessoal, com base nos estudos e conhecimentos que foram adquiridos e desenvolvidos ao longo do projecto.

CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO LITERÁRIO

CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO LITERÁRIO

2.1. Enquadramento histórico de Fernando Pessoa

«Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
não há nada mais simples.

Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte.

Entre uma e outra todos os dias são meus»

Alberto Caeiro, 1915-c

Escolhi esta citação de Alberto Caeiro para iniciar porque a sinto como representando muito do que foi o trabalho e a vida de Fernando Pessoa. Apesar de existirem vários documentos e biografias sobre a vida de Fernando Pessoa e de se conseguir estabelecer uma cronologia sobre a sua vida e o seu trabalho, continua a ser difícil saber ao certo quem era verdadeiramente o homem e o escritor (Taibo, 2010, p. 23).

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa a 1888. Apesar de a sua infância ter sido passada em Durban, na África do Sul, passou a maior parte da sua vida em Lisboa, onde viria a falecer em 1935 (Taibo, 2010, p. 23).

Segundo Zenith (2005, p. 10) Pessoa começou por ter uma infância muito atribulada, devido á morte prematura do pai e do irmão. Este contacto com a morte numa tenra idade pode possivelmente explicar alguns temas presentes na obra do autor.

Quando a sua mãe volta a casar, a família muda-se para Durban, sítio onde o autor passa a maior parte da sua infância. E é em Durban que Pessoa, em inglês, começa a sua produção literária em 1902, sob o nome de Alexander Search (Taibo, 2010, p. 24).

Nogueira (2005, p. 44) acrescenta que estes «desgostos, as mudanças, as viagens, a adaptação aos estudos ora em inglês, ora em português, foram factores que estimularam a sua precoce criatividade».

Em 1905, Pessoa muda-se para a capital portuguesa, cidade onde ficou até à data da sua morte. Matricula-se no curso superior de letras, mas acaba por desistir dois anos depois, quando começa a trabalhar em várias empresas comerciais (Nogueira, 2005, p. 64).

O poeta português trabalhava como correspondente estrangeiro e, tanto quanto se sabe, o horário livre deste trabalho e o material a que tinha acesso contribuiu para a realização da sua obra, como descreve Taibo: «Sem horário fixo, com chave e com acesso livre a papel e a uma máquina de escrever» (Taibo, 2010, p. 124).

O ano de 1908 é um marco decisivo na vida e obra deste poeta. Pessoa começa finalmente a introduzir o português na sua criação literária (Taibo, 2010, p. 24).

Em 1909, o poeta abre uma das quatro empresas que criou na capital portuguesa, a empresa Íbis. Esta, juntamente com a FNPessoa em 1917, Olisipo Ltda. em 1921 e novamente a FNPessoa em 1922, nunca chegaram a ser bem sucedidas, como refere Taibo (2010, pp. 125-126).

«Uma parte da produção de Pessoa foi publicada em revistas e jornais no Portugal do primeiro terço do século XX, embora o fizesse em condições de difusão precária (...) ficou muito longe do sucesso público»

Taibo, 2010, p. 197

É importante também não ignorar o momento histórico em que Pessoa viveu. O poeta viveu durante uma altura de extrema instabilidade política e social para o povo português. Ocorreram importantes transformações políticas em Portugal nesta altura. Em 1910 dá-se a instauração da República, instaura-se assim um governo democrático, pondo fim à Monarquia. De 1910 a 1933, Portugal sofreu golpes militares e reformas no país, tendo-se envolvido ainda na Primeira Grande Guerra (1914-1918). Em 1933, implanta-se em Portugal um novo regime de direita: o Estado Novo, liderado por António Oliveira Salazar (D'Alge, 1989, p. 34).

Apesar de diversas tentativas de Pessoa para publicar algumas obras em jornais ingleses, a maior parte do seu trabalho verifica-se em colaborações de revistas literárias portuguesas (Nogueira, 2005, p. 64). Principalmente em artigos de crítica literária, e é em 1912 que o poeta publica o seu primeiro artigo de crítica literária na revista *A Águia* (Taibo, 2010, p. 24).

O ano de 1912 foi também o ano em que o poeta conhece Mário de Sá Carneiro e logo depois Almada Negreiros. O contacto com estas personalidades vem estimular Pessoa para novos projectos literários e novas correntes artísticas, principalmente o sensacionismo que foi devidamente estudado ao longo do projecto (Taibo, 2010, p. 24).

Este convívio com os colegas, muitas vezes em cafés na Baixa Lisboeta (como é o caso da prestigiada Brasileira no Chiado) «suscitava troca de ideias, projectos, leituras de textos, histórias

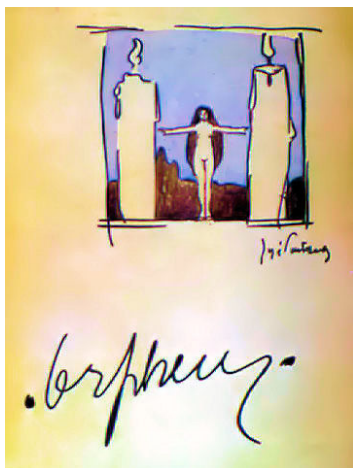


Figura 1 — Capa da primeira edição da revista *Orpheu*, 1915, extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu#mediaviewer/File:Orpheu1915.jpg

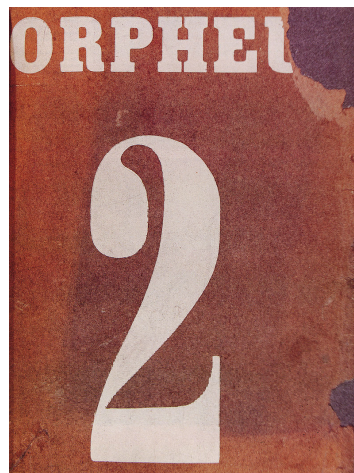


Figura 2 — Capa da segunda edição da revista *Orpheu*, 1915, extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu#mediaviewer/File:Orpheu1915.jpg

de humor e desencanto» (Nogueira, 2005, p. 64) que eventualmente inspiraram o poeta na sua obra e no envolvimento em novos projectos, como é o caso da prestigiada revista *Orpheu*¹.

A irmã do poeta, Henriqueta Madalena, descreve-o em páginas de um diário datado em 1913 como tendo sempre «mil planos, mil ideias, esboços e, realmente muitos não chegava a concretizar. O seu espírito, tantas vezes quase febril, perdia-se na anarquia do seu desassossego interior» (Nogueira, 2005, p. 46).

Em 1913 acredita-se que Fernando Pessoa começou a trabalhar no *Livro do Desassossego*, obra na qual o poeta trabalhou até ao resto da sua vida, mas como foi referido anteriormente o reflexo principal do seu trabalho nestes anos foi a sua colaboração com Sá Carneiro, Almada Negreiros e outros colegas na revista *Orpheu*.

Estes foram os anos em que surgiram os principais heterónimos de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, que irão ser caracterizados individualmente ao longo deste projecto.

Em 1924, o poeta funda com Ruy Vaz outra revista: a *Athena*. Uma revista de arte onde vieram a ser publicados a maioria dos textos dos seus heterónimos. A *Athena* era uma revista somente de arte que estava pensada para o público que compreende a arte e para os que não a compreendem passarem a compreender (*Diário de Lisboa*, 1924).

No entanto, o reconhecimento da obra de Pessoa foi conseguido com uma outra revista: a *Presença*. Esta última apareceu em Coimbra em 1927 e procurava dar a conhecer a arte pura e a

¹ Orpheu foi uma prestigiada revista literária. Acredita-se que tenha sido a principal impulsionadora do movimento modernista português. Era na Orpheu que Fernando Pessoa e os seus heterónimos publicavam os seus poemas e textos. Infelizmente, a revista só teve três edições, sendo que a última não chegou a sair para o público devido à morte de um dos seus fundadores, Sá Carneiro.

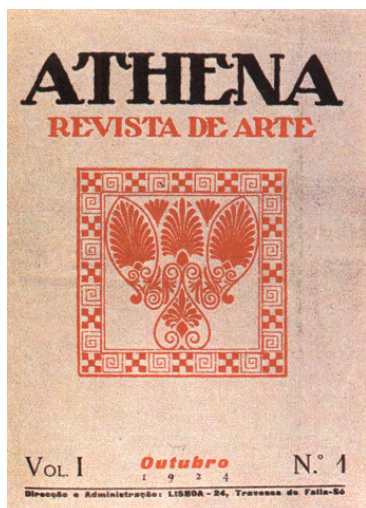


Figura 3 — Capa da primeira edição revista *Athena*, 1924, extraído de <http://multipessoa.net/media/labirinto/passos-imagens/337.png>

libertação do artista. A Presença foi mais do que uma revista literária, foi um veículo de divulgação de literatura e pensamento, tanto estrangeiro como nacional (*Diário de Lisboa*, 1924).

Foi esta revista que «converteu o poeta em referente fundamental para um grupo de jovens escritores» (Taibo, 2010, p. 25). Não poderemos deixar de sublinhar que, até este ponto, tal como menciona Taibo (2010, p. 204) Fernando Pessoa sempre foi mais conhecido pelo seu trabalho como crítico literário do que como autor.

No ano de 1934, Fernando Pessoa publica o seu primeiro e único livro de poemas em português, *Mensagem*, obra esta que pela sua importância na literatura portuguesa ainda é de estudo obrigatório no ensino secundário em Portugal (Taibo, 2010, p. 25).

Taibo acrescenta ainda que Fernando Pessoa pouco fez para publicar as suas obras (Taibo, 2010, p. 202). O próprio Fernando Pessoa escreve a Casais Monteiro em 1935 explicando que começou por publicar este livro porque foi a primeira obra que conseguiu ter organizada (Fernando Pessoa, 1935-a)

«Como estava pronto, incitaram-me a que o publicasse: acedi.»

Fernando Pessoa, 1935-a

José Blanco, citado por Taibo (2010, p. 198) refere que o poeta «publicou em vida um total de 132 textos de prosa e 299 de poesia».

«Se Pessoa, tornado assim poeta, foi mais feliz ou menos feliz por isso nunca saberemos. De que o mundo ficou muito enriquecido com a obra que produziu não subsiste a menos dúvida.»

Zenith, 2005, p. 10

2.2. O Homem

«Gostaria, como tantos outros, de contar a sua vida[...] Mas ele não teve vida, nada lhe aconteceu, a sua vida foi uma forma vazia; e em certa maneira é verdade: eu, que relatei por ele essa vida, não encontrei nenhum facto importante, nenhuma acção notável (salvo *Orpheu*), nenhum grande amor (apenas esse amorio com Ofélia). Contudo precisei de seiscentas páginas para relatar essa ausência de vida».

Bréchon (Taibo, 2010, p. 38)

Este projecto tem também como objectivo tentar perceber quem foi Pessoa a nível pessoal. Pessoa aparentemente foi um vulgar e convencional escriturário, com uma vida aparentemente pacata, nada glamorosa, que contrasta em absoluto com a riqueza das ideias e do pensamento dele e da sua obra. Os artistas são normalmente rotulados pela sociedade pela aparente excentricidade que emanam, desde paixões violentas a suicídio. No caso deste homem, tudo nele aparentava ser uma pessoa normal.

Seguindo o pensamento de Bréchon, poderemos talvez dizer que aparentemente a sua vida não foi glamorosa mas a sua produção literária foi de uma riqueza tal que lhe garantiu um dos lugares mais relevantes na história da literatura portuguesa.

Esta parte do projecto irá basear-se em vários depoimentos, textos, correspondência e até na obra do poeta para que possamos tentar perceber quem foi ao certo este homem.

Zenith, citado por Taibo (2010, p. 34) diz-nos que não sabemos quem foi Fernando Pessoa porque ele assim o quis, afirmando que o seu propósito foi «não ser nada (em vida) para ser tudo e todos (na literatura)». Decerto Pessoa não se dava a conhecer, como mais à frente iremos perceber, mas depositou na sua obra *tudo e todos*.

Fernando Pessoa é descrito por Nogueira (2005, p. 62) como sendo um homem cheio de ideias, com várias emoções dentro dele prontas a sair a qualquer momento, com uma inteligência e lucidez – ao contrário de alguns depoimentos – que é certo não se enquadrariam num padrão de vida normal.

A descrição física do autor parece ser idêntica em quase todas as biografias. Taborda de Vasconcelos, citado por Taibo, descreve o aspecto de Pessoa como um:

«ser débil e franzino; pernas delgadas, tórax detraído, cabeça longa com testa de largas entradas, olhos profundos húmidos, rasgados em amêndoa, o olhar ausente por detrás das lentes grossas sem aros. Sóbrio de palavras, ensimesmado e distante, tinha um ar esfíngico – no conjunto, pois, o tipo acabado de asténico» (Taibo, 2010, p. 44).

João Gaspar Simões, citado por Taibo (2010, p. 44) acrescenta que «há em todo ele qualquer coisa de esfíngico, qualquer coisa que lhe vem, até certo ponto, do contraste entre a fragilidade e o ardor hermético do seu espírito».



Figura 4 — Fernando Pessoa na Baixa, s.d. Lisboa, extraído de <http://www.fpessoa.com.ar/imagens/pessoan.jpg>

Richard Zenith, citado por Taibo (2010, p. 32) acrescenta ainda a imagem com que Pessoa nos deixa não aparente ser nada de especial, uns óculos, um chapéu, um bigode e uma gabardina. «É como se Pessoa fosse, não um homem sem qualidades [...] mas um conjunto de qualidades sem homem».

A sua figura franzina não aparenta carregar as suas personalidades e a *vida* que descreve na sua obra. Nogueira (2005, p. 62) acrescenta à sua descrição física que «não interessa querer enquadrá-lo numa religião, numa política, num padrão. Justamente diversificou-se porque cabia dentro das fórmulas que sempre apequenam o ser humano. Talvez por isso a sua obra cresça incessantemente».

2.2.1. Infância, família e amigos

Como foi referido no ponto anterior, o poeta teve uma infância conturbada, a morte de familiares numa tenra idade alterou certamente o modo como Pessoa viria a encarar a vida e a morte.

António Alçada Baptista, citado por Taibo (2010, p. 52) declara que o poeta era um homem de poucos amigos, sendo muitos deles colegas literários, e que a sua afectividade acabou por se virar para a sua família, à procura de abrigo.



Figura 5 — Fernando Pessoa com mãe, irmãos e padrasto em Durban, 1904 extraído de Nogueira M. (2005). Fernando Pessoa (1ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim, Pág.41

Taibo (2010, p. 49) descreve-nos que são frequentes as referências que o autor faz na sua obra à infância. Muitas vezes a infância é referida como sendo uma altura de boas memórias, uma altura que o autor quer voltar a reencontrar, e outras vezes é descrita como não tendo significado absolutamente nenhum, um esquecimento completo. Podemos encontrar esta dualidade em diferentes poemas:

«No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,

Eu era feliz e ninguém estava morto.

(...)

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,

Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,

(...)

O que eu sou hoje é terem vendido a casa,

É terem morrido todos,

É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...

Que meu amor, como uma pessoa, esse tempo!

Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,

Por uma viagem metafísica e carnal,

Com uma dualidade de eu para mim...

(...)

Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!

Hoje já não faço anos.

Duro.

Somam-se-me dias.

Serei velho quando o for.

Mais nada.

Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira»

Álvaro de Campos, 1929

A dicotomia entre a nostalgia e o esquecimento da infância confirma-se ao longo da sua obra. O poema acima, numa interpretação literal, descreve um rapaz com saudades do que viveu

e de como a sua vida era, antes de alguns familiares falecerem e de a sua vida ter mudado, quase angustiantemente. Parece que Pessoa já viveu o que tinha a viver e os dias sucedem-se na espera da morte. Em contrapartida, numa carta que Pessoa (1931-a) escreve a João Simões, diz que: «Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade saudades de nada».

Também se verificam em alguns poemas o confronto entre a infância e a vida adulta. O poeta afirma que *temos todos duas vidas*:

«Temos todos duas vidas:

a verdadeira, que é a que sonhamos na infância

e que continuamos sonhando, adultos num substrato de néboa;

a falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,

que é a prática, a útil,

aquela em que acabam por nos meter num caixão».

Álvaro de Campos, 1933-a

Esta dicotomia não quer dizer contudo que o poeta tinha uma relação ambígua com a sua família, pois segundo Taibo (2010, p. 52) a família foi, durante toda a vida de Pessoa, um alicerce essencial, apesar de nenhum dos seus membros ter valorizado ou percebido o talento do poeta em vida (Taibo, 2010, p. 53).

«*They laugh at me, sneer at me, disbelieve me; they say I wish to be extraordinary.*»²

Fernando Pessoa, 1907, citado por Taibo, 2010, p. 53

Em várias oportunidades é evidente que Pessoa considerava não ter sido bem tratado pela vida. «Sou um criança triste em quem a Vida bateu» (Taibo, 2010, p. 57).

Henriqueta Madalena, irmã do poeta, citada por Taibo (2010, p. 53) diz numa entrevista que a sua família sabia que ele era um poeta. Mas que nunca se aperceberam da sua grandeza e importância e chegaram mesmo a pensar que a sua obra nunca seria publicada.

² «Riem-se de mim, zombam de mim, não me acreditam; dizem que eu desejo ser alguém extraordinário» (trad. de M.Rocha) F.Pessoa «I am tired of confinding» 1907 Taibo, 2010, p. 53

Assim como na maioria da sua vida, provavelmente será razoável afirmar que continuamos sem ter resposta de como foi a sua infância (Taibo, 2010, pp. 49-50).

2.2.2. Solitário e reservado

*«I have no one whom to confide. My family understands nothing. My friends I can not trouble with these things; I have no really intimate friends, and even when they are one intimate, in world's ways, yet we were not intimate in the way I understand intimacy. [...] I feel as lonely as a wreck in sea. And I am a wreck indeed»*³

Fernando Pessoa, 1907 citado por Taibo, 2010, p. 56

A solidão, segundo Taibo (2010, p. 55) esteve sempre presente na vida de Pessoa, mas acentuou-se após a sua volta a Lisboa em 1905. A sua meia irmã Teca (*Jornal de Letras*, 1985) diz que ele foi muito sozinho e incompreendido a vida toda, embora fosse admirado por muita gente.

«Como nunca descobri em mim qualidades que atraíssem alguém, nunca pude acreditar que alguém se sentisse atraído por mim»

Bernardo Soares, s.d.-a

«Estou só, como ninguém ainda esteve

Oco dentro de mim, sem depois nem antes.

Parece que passam sem ver-me os instantes

[...]

Estou exilado aqui e morto vivo.»

Fernando Pessoa, 1917

³ «Não tenho ninguém a quem confiar. A minha família não entende nada. Aos meus amigos não posso incomodar com estas coisas. Não tenho amigos verdadeiramente íntimos, como o mundo entende, ainda assim não seria íntimo no sentido em que eu entendo a intimidade (...) Sinto-me tão sozinho como um navio naufragado no mar. E sou, na verdade, um naufrago. » (trad. M.Rocha) (Taibo, 2010, p. 56)

Pina Coelho (1968a, p. 23) chega a comparar a solidão de Pessoa com a de Kafka.

Kafka (1975) escreve num diário datado de 1923: «Devo estar só o mais possível, tudo o que realizo devo à solidão. [...] Conversações, mesmo sobre assuntos literários, me enchem de tédio, visitas aborrecem-me, as alegrias e atribulações de minha família causam-me um tédio mortal. As conversações roubam-me a importância, a seriedade, a verdade, de todas as coisas sobre as quais eu penso.»

O autor de *Filosofias na Obra de Fernando Pessoa* considera que, tal como Kafka, Pessoa similarmente abandona a oportunidade de passar tempo com colegas, amigos e família para ficar sozinho com o seu pensamento, a sua obra. Tal como Kafka, o poeta parece apreciar a solidão.

«Minha mulher, a solidão.

Consegue que eu não seja triste.»

Fernando Pessoa, 1930-a

Taibo (2010, p. 75) descreve que Pessoa tinha muita dificuldade em fazer amigos, supõe-se devido que à impossibilidade de estar em plenitude num lugar qualquer, o que não impediu de ser prezado por diversas personalidades da época. Fernando Pessoa escreve sobre o facto de não sentir compatibilidade com os outros:

«Doeu-me sempre que me fossem indiferentes»

Bernardo Soares, 1917

Contrastando com a aparente indiferença do poeta à amizade referida no parágrafo anterior, Eduardo Freitas da Costa, citado por Taibo (2010, p. 77) esclarece que o poeta tinha o dom de provocar, quase ao primeiro encontro, grandes amizades, como é o caso de Mário de Sá-Carneiro, José Almada Negreiros, entre outros (Taibo, 2010, p. 77). Mas parece razoável concluir que as amizades de Pessoa eram em grande parte colegas do mundo literário.

O seu meio irmão João Maria declara que «Fernando era uma alma irrequieta, diria até uma alma torturada e explicaria isto dizendo que penso que a razão desta atitude foi o ele estar sempre à procura de uma verdade última e, em especial, a finalidade da própria vida» (Taibo, 2010, p. 57).

Taibo (2010) considera que Pessoa nos escreve sobre uma infelicidade assumida e estimada em prol da sua obra, mas por outro lado também a noção de que não aproveitou a vida. Contudo, esta solidão torna-se cada vez mais evidente na sua obra e é descrita com uma certa angústia e desconforto (Taibo, 2010, p. 58).

«Se estou só, quero não estar,
se não estou só,
enfim, quero sempre estar
de maneira que não estou.»

Fernando Pessoa, 1931-a

Taibo (2010, p. 58) entende que a vida do autor foi inevitavelmente vivida sem esperança e desperdiçada, e o poeta parece descrever essa sensação continuamente na sua obra:

«Quando quis tirar a máscara,
estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
já tinha envelhecido»

Álvaro de Campos, 1928

Maria Henriqueta diz que o irmão era muito reservado e que algumas vezes aparentava estar alheio ao que estava a acontecer, acrescenta que parecia que o poeta fugia do convívio com os outros, talvez porque achasse que não o compreendiam ou porque o seu mundo era de tal forma diferente do dos outros que acabava por se refugiar na sua obra.

«Não quero que ninguém saiba o que sinto»

Fernando Pessoa, s.d.-a

Bréchon diz-nos que «crer que a escritura lhe tem dado a felicidade, ou a salvação, seria conhecer mal pessoa.[...] Não, escrever não é viver. É apenas o remédio que encontrou para sofrer menos por não viver» (Taibo, p. 59). Jorge de Sena, citado por Taibo (2010, p. 57), acrescenta ainda que a tendência do poeta para a despersonalização e criação de heterónimos encontra-se como uma defesa ao vazio que sentia dentro e fora de si.

«Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha.
É a minha maneira de estar sozinho»

Alberto Caeiro, 1914

2.2.3. Loucura e génio

«Do fundo da inconsciência
da alma sobriamente louca,
tirei poesia e ciência»

Fernando Pessoa, s.d.-b

Henriqueta Madalena (*Jornal de Letras*, 1985) menciona que um dos maiores medos do irmão era o de enlouquecer, como aconteceu à sua avó, ou o receio de morrer tuberculoso como o seu pai. Este medo é descrito por Pessoa, citado por Taibo (2010, p.61) quando redige: «*One of my mental complications – horrible beyond words – is a fear of insanity, which itself is insanity*»⁴

Esta inquietação sempre preocupou o poeta. E em 1919 envia uma carta a dois psiquiatras franceses onde se diagnostica afirmando ser um histero-neurasténico.

«Do ponto de vista psiquiátrico sou um histero-neurasténico, mas felizmente, a minha neuropsicose é bastante fraca; o elemento neurasténico domina o elemento histérico e isso faz com que não tenha sinais histéricos exteriores – nenhuma necessidade de mentir, nenhuma instabilidade mórbida nas relações com os outros, etc. A minha histeria

⁴ «Uma das minhas complicações mentais – horrível para além de quaisquer palavras – é o medo à loucura, o qual é, em si mesmo, loucura.» (trad. de M. Rocha). F. Pessoa, «One of my mental complications...»

é apenas interior, e apenas minha; na minha vida comigo mesmo tenho toda a instabilidade de sentimentos e de sensações, toda a oscilação de emoção e de vontade que caracterizavam a nevrose proteiforme»

Fernando Pessoa, 1919, citado por Taibo, 2010, p. 61

Em 1925, Pessoa volta a endereçar uma carta a um amigo, onde descreve mais uma vez a sua situação psicológica e aparente intenção de se internar num manicómio.

«Creio estar sofrendo um acesso – ligeiro, suponho, e, se assim é, curável – de loucura psicasténica. [...] é recomendável internamento em manicómio, e o Decreto de 11 de Maio de 1911 permite [...] que o próprio doente requeira esse internamento, vinha pedir-lhe o favor de me dizer como e a quem esse requerimento se faz, e com que documentos»⁵.

Pina Coelho (1968a, p. 28) afirma que Pessoa deveria sentir uma grande aversão do ser consciente. E apresenta diferentes tipos de loucura: a demasiada interioridade, que se identifica mais facilmente e a ausência de interioridade, sendo esta a mais comum.

O autor descreve que o desequilíbrio de Pessoa não se deve a uma ausência de interioridade mas sim a uma hiperinterioridade. A um «desenvolvimento excessivo de certas zonas do seu psiquismo e ao atrofiamento de outras».

Taibo (2010, p. 68) refere que Pessoa parecia estar consciente que a maior parte da sua produção literária era feita em delírio. O poeta descreve num diário datado de 1913 o caos onde usualmente produzia a sua obra literária: «Acordado das 0 às 4, escrevendo vários fragmentos sobre O. Wilde, educação e teoria aristocrática» e ainda na sua obra também se podem encontrar evidências deste caos no poema *Desperto sempre antes que raie o dia*:

«Desperto sempre antes que raie o dia

E escrevo com o sono que perdi.

Depois, neste torpor em que a alma é fria

Aguardo a aurora, que já tantas vi».

Fernando Pessoa, s.d.-c

⁵ F. Pessoa, carta a destinatário não identificado, 31-1-35, em Taibo, 2010, p. 62

Pina Coelho (1968-a, p. 27) descreve que nos momentos em que escrevia, Pessoa não dormia, agitado como se estivesse em estado febril.

A sua meia irmã relembra numa entrevista ao *Jornal de Letras* em 1985 que Pessoa ficava muitas noites acordado e que era nessas noites que a sua obra nascia, «até o ouvíamos a andar no corredor para traz e para diante».

Pessoa escreve que todos os seus escritos ficaram inacabados porque se «interpunham novos pensamentos, extraordinárias, inexpulsáveis associações de ideias cujo termo era infinito». Taibo (2010, p. 240) considera que Fernando Pessoa se possa ter sentido insatisfeito perante as suas obras inacabadas, dando o exemplo de como até após a publicação de algumas das suas obras Pessoa continuava a corrigi-las.

«Não consigo evitar a aversão que tem o meu pensamento pelo acto de acabar seja o que for»

Fernando Pessoa, s.d.

Mas alerta-nos para o facto de em cada um desses fragmentos inacabados estar presente todo o dom e todo o propósito do escritor.

«Para ser grande sê inteiro: nada

Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és

No mínimo que fazes»

Ricardo Reis, 1933-a

Pina Coelho (1968-a, p. 27), como a maioria dos especialistas em Fernando Pessoa, descreve que o autor por vezes tomava atitudes entendidas como estranhas, como por exemplo fingir-se de bêbado e saudar os candeeiros na rua retirando o seu icónico chapéu. Apesar destas situações pouco ortodoxas, Taibo (2010) também aponta que o seu delírio e as suas preocupações nunca influenciaram o seu desempenho no trabalho de escritório.

2.2.4. Poeta

«Pessoa reconhece a certeza da sua incerteza»

Pina Coelho, 1968-b, p. 138

Neste ponto iremos começar por rever os conceitos de alma, *eu* e existência.

Segundo Clément et al. (1994) a definição de alma suscita questões muito extravagantes, visto que é evocada em várias situações para tentar descodificar a complexidade da vida. Os autores defendem que a alma é tida maioritariamente como imaterial, e separada do corpo, e isto faz com que em diversas culturas ela seja compreendida como imortal e eterna (Clément et al., 1994, pp. 18-19).

Brugger (1987, p. 44) define alma como uma «substância imaterial que permanece no meio das variações dos processos vitais, que em si produz e sustem as actividades da vida psíquica e vivifica o organismo.» Clément et al. (1994, p. 18) acrescentam ao pensamento de Brugger que alma é a sede do pensamento. E que é a alma que permite ao ser humano expressar o pensamento e sentimentos.

O *eu* é uma questão que está constantemente presente na vida e obra do poeta. Segundo Brugger (1987, p. 137) *eu* é um «ponto unitário de referência» que se manifesta primariamente na autoconsciência do ser. Para Clément et al. (1994, p. 137) é necessariamente o «princípio ao qual o indivíduo relaciona os seus estados, os seus actos as suas decisões».

Brugger (1987, p. 177) diz que a existência exprime o que uma coisa é. Juntamente com a essência – diz *o que* uma coisa é – caracteriza constitui o ente. O autor acrescenta que «quando uma coisa existe ela não é apenas pensada ou imaginada, mas independentemente disso ela é simplesmente em si e por si, na realidade».

Pina Coelho (1968-b, p. 10) acredita que desde sempre o ser humano questiona a sua existência, afirmando que esta condição é das primeiras do pensamento contemporâneo, ou seja, a definição de si próprio. Também Pessoa passou grande parte da sua vida atento ao existir, como podemos verificar na sua obra.

«Este é o problema que perturba mais

O que é existir — não nós ou o mundo —

Mas existir em si?»

Fernando Pessoa, s.d.-d

Pina Coelho (1968-b, p. 12) declara que Pessoa vivia numa constante interrogação e procura definitiva para o eu.

Tal como todos os fundamentalistas, o poeta procura definir não só o existir só, no seu interior, mas também em comunhão com a sociedade. (Pina Coelho, 1968-b, p. 136)

«Sou uma vida baloiçada

Na consciência do existir»

Fernando Pessoa, 1932-a

Pina Coelho declara que Pessoa arranca a sua máscara e na sua nudez consciente de si mesmo, fixa-a noutro ser.

«Todas as máscaras que a alma humana

Para si mesma usa, eu arranquei-

A própria dúvida, trementemente,

Arranquei eu de mim, e inda depois

Outra máscara

(...)

Mas o que vi então – essa nudez

Da consciência em mim, como relâmpago

Que tivesse uma voz e uma expressão,

Gelou-me em outro ser»

Fernando Pessoa, s.d.-e

Pina Coelho explica que todo o ser antes de ser múltiplo é uno. Pessoa, apesar da sua multiplicação é primeiramente uno. Daí esta necessidade do eu na obra do autor lusitano. (Pina Coelho, 1968-a, p. 14)

«Eu quem sou, que não sou meu coração?»

«Sabes quem sou? Eu não sei»

«Quem sou eu? Eles sabem e passaram»

«Não sou alegre nem triste
Na verdade não sei o que sou»

«Minha tristeza consiste
Em não saber bem de mim...»

«Quem é que eu estou sendo?...Quem é que está falando
(com a minha voz?)»

Excertos da obra de Pessoa reunidos por Pina Coelho, 1968-a, p. 13

O autor descreve que esta procura incessável pelo eu gerou na obra do poeta um espécie de *trituração mental* que era desencadeada por diversas situações (Pina Coelho, 1968-a, p. 15).

Pessoa acredita que todos temos duas vidas, a vivida, e a pensada, uma real e outra errada, e a nossa vida passa por esta dicotomia, uma constante divisão entre ambas. Pessoa distingue *viver* de *existir* (Pina Coelho, 1968-a, p. 29).

«Fosse eu apenas, não sei onde ou como,
Uma coisa existente sem viver»

Fernando Pessoa, s.d.-f

«Há, em mim,
Uma impossibilidade de existir
De que (abdiquei) vivendo
... E a vida passa
Entre viver e ser»

Fernando Pessoa, s.d.g

«O viver e o existir puro, na sua nudez, não significam mais nada que viver e existir, prescindindo de tudo o que foi e não foi, de tudo o que poderia ou não poderia ter sido, de todas as realidades supostas ou imaginadas» (Pina Coelho, 1968-a, p. 29).

Pessoa descreve a vida como uma viagem que todos somos obrigados a fazer. «Todos nascemos a bordo e não sabemos que sentido tem esta viagem, entre uma noite e outra noite, que fomos obrigados a fazer, na companhia do universo inteiro, em que podemos distrair-nos [...] A vida é só o que passa, duma maneira irreversível, em direcção a algo que a ultrapassa e em que se sentirá consubstanciada. O que interessa é deixar-se ir, é passar ainda ficando» (Pina Coelho, 1968-b, p. 95). O poeta acredita que a vida é algo exterior a ele, que flui entre o que é e o que foi.

«Há entre quem sou e estou
Uma diferença de verbo
Que corresponde à realidade»

Álvaro de Campos, 1934-a

Para o poeta lusitano estar implica uma paragem, indecisões e uma aparente oposição a mover-se. Viver pra Pessoa é uma modalidade do ser. O que interessa ao poeta é *ser o momento e inventar-se a cada instante* (Pina Coelho, 1968-b, p. 96).

Pessoa duvida da sua unidade. Para o poeta ele é um mistério: «ignoro-me porque não sou apenas o que sou, mas uma vida em que estão todas as vidas que tive» (Pina Coelho, 1968-b, p. 99).

«Nesta vida em que sou meu sono,
Não sou meu dono,
Quem sou é quem me ignoro e vive
Através desta névoa que sou eu
Todas as vidas que eu outrora tive,
Numa só vida.»

Fernando Pessoa, 1932-b

A vida para Pessoa aparenta ser um delírio, uma embriaguez intervalada de lucidez sem coerência e desconexa (Pina Coelho, 1968-b, p. 103).

«Parece às vezes que desperto
E me pergunto o que vivi.»

Fernando Pessoa, 1931-b

Pina Coelho acredita que o estudo da filosofia na obra pessoana é tão importante como a linguística ou a estética e a religiosa, apesar de concordar que nenhum destes campos poderá abranger totalmente a obra do poeta e dissimulá-la, cada uma pode salientar diferentes tópicos e juntos poderão encontrar o que estaria implícito na obra de Pessoa (Pina Coelho, 1968-b, p. 134).

O autor acredita que, mais que um filósofo, Fernando Pessoa «é um processo de uma problemática filosófica».

Pessoa aborda vários temas que encontramos na filosofia, como o mistério do eu e a existência em si, no entanto não nos oferece uma resposta para podermos considerá-lo existencialista, essencialista ou até mesmo filósofo como termo técnico (Pina Coelho, 1968-b, p. 136).

Pina Coelho, no entanto, afirma que apesar da busca exaustiva e constante de uma definição de eu na sua obra, conseguimos estabelecer constantes na mesma (Pina Coelho, 1968-b, p. 15).

O autor diz-nos que a obra pessoana apresenta-se lúdica e séria «distraindo e atraindo, que recebe e consciencializa, que se firma no quotidiano e o transcende» (Pina Coelho, 1968-b, p. 134).

Pina Coelho acrescenta que a obra do poeta procura muitas vezes narrar o quotidiano sem recorrer exclusivamente a processos simbolistas ou dualistas. Desta forma Pessoa consegue estabelecer um *relativismo ontológico* onde a situação ou objecto mais simples ganha outra dimensão, outra forma de ser (Pina Coelho, 1968-b, p. 135).

No meu entender, isto poderá compelir o leitor a sentir mais fortemente todas essas incertezas, angústias e sonhos narrados mais intensamente pelo poeta.

«o vago, o sonho, a dúvida, a incerteza, juntamente com a angústia, o tédio, a náusea, o desespero, criam um clima de depressão e de insegurança tal, que nos acordamos náufragos, sem tábua de salvação, infirmes numa terra que se some do nada por baixo dos pés de uma maneira irreparável. O absurdo de tudo e o absurdo de existir assim mergulhado num mundo com sabor a nada!»

Pina Coelho, 1968-b, p. 137

Esta aparente profundidade e intensidade de sentimentos na obra de Pessoa, como descreve Pina Coelho, atrai tanto gerações passadas como contemporâneas. O autor declara que isto se verifica não só pelos temas presentes na obra pessoana, como também pelo ritmo da linguagem e forma da escrita do poeta (Pina Coelho, 1968-b, p. 139).

«Optimista ou pessimista? Tem o optimismo e o pessimismo próprios dos trágicos, dos místicos que não se contentam com a quotidianidade e a superfície das coisas. Ele será o Pessoa, o máscara esfíngico, sempre novo, sempre questionador, tragicamente de olhos fixos num além indefinido.»

Pina Coelho, 1968-b, p. 139

A realidade sempre foi um dos temas mais falados e transtornantes na obra e vida do poeta. Pina Coelho (1968-b, p. 36) afirma que a realidade exterior (o que vemos ou o mundo) é tida como a realidade tipo. Por vezes, Pessoa parece inserir-se neste pensamento. Ser real, para o poeta, implica ser exterior a ele. Acredita no mundo exterior mais do que em si. Podemos observar esse pensamento na obra de Pessoa no poema *Ser real quer dizer não estar dentro de mim*, de Alberto Caeiro, quando o poeta escreve:

«Da minha pessoa de dentro não tenho noção da realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo.
Estou mais certo da existência da minha casa branca
Do que da existência interior do dono da casa branca
Creio mais no meu corpo que na minha alma
Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade.
Podendo ser visto por outros,
Podendo tocar em outros,
Podendo sentar-se e estar de pé,
Mas a minha alma só pode ser definida por termos de forma.
Existe para mim – nos momentos em que julgo que efecti-
[vamente existe –
Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo»

Alberto Caeiro, 1917

Caeiro, um dos heterónimos mais relevantes de Fernando Pessoa, defendia a soberania do corpo sobre a alma e por consequência a superioridade da realidade exterior. Pina Coelho acredita que esta asseveração advém do objectivismo e paganismo característicos do heterónimo (Pina Coelho, 1968-b, p. 39).

«Se a alma é mais real
Que o mundo exterior, como tu, filósofo, dizes
Para que é que o mundo exterior me foi dado como tipo da
[realidade?
[...]
Sim, antes de sermos interior somos exterior.
Por isso somos exterior essencialmente.»

Alberto Caeiro, 1917

Por outro lado, é esta dualidade que talvez torne a sua obra tão interessante, Pessoa parece contradizer esta certeza da existência do mundo exterior:

«sou mais real que o mundo.

Por isso odeio-lhe a existência enorme»

Fernando Pessoa, s.d.-h

Pessoa escreve um manuscrito datado de 1917, onde defende «como único dado sintético da experiência a realidade exterior como a realidade concreta». O poeta não nega a existência da realidade da alma, defendendo que esta nos é dada como meio de conhecer a realidade (Pina Coelho, 1968-b, p. 38).

Num outro tom, Fernando Pessoa escreve que a única realidade para o poeta são as suas sensações. E que ele mesmo não é senão uma sensação dele próprio (Pina Coelho, 1968-b, p. 102).

Não irei alongar-me neste assunto, porque não se trata aqui de um trabalho linguístico e de extrema reflexão sobre a condição humana e a sua existência. Como o próprio Pessoa escreveu:

«Eu era um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo dotado de faculdades poéticas. Adorava admirar a beleza das coisas, descortinar no imperceptível, através do que é diminuto, a alma poética do universo.»

Fernando Pessoa, 1910

2.3. Heterónimos

«Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos).»

Fernando Pessoa, 1935-a

«Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real.»

Fernando Pessoa, 1935-a

A principal razão da escolha da obra de Fernando Pessoa para o meu projecto foi talvez a sua constante interrogação do ser. A constante procura de si próprio. Tanto que Simões (1950) na sua biografia pergunta-se se «haveria alguma coisa inteiramente sincera neste simulador nato?»

Cada heterónimo carrega uma individualidade inegável. Uma personalidade distinta e individualizada. Segundo Pina Coelho (1968-a, p. 70) estas personalidades tornam-se tão reais que no final não conseguimos distinguir qual é delas a mais real, porque todas elas coexistem. É essa particularidade que mais me fascina na obra de Fernando Pessoa.

Pessoa (1935-a) resume numa carta a Casais Monteiro a origem dos seus heterónimos:

«Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.»

Pessoa (1935-a) explica que estes heterónimos se materializaram nele, ou seja não se manifestam na sua vida em contacto com os outros, o autor declara que os vive sozinho, acontecem dentro dele quando diz que «tudo acaba em silêncio e poesia...».

«Não penso nada do Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos. (...) E contudo — penso-o com tristeza — pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida.»

Fernando Pessoa, 1935-a

Angel Crespo, citado por Taibo (2010,p. 31) afirma a importância de termos presente que os sentimentos e forma de pensar de Pessoa muitas vezes diferem das dos seus heterónimos.

Fernando Pessoa (1935-a), numa carta a Casais Monteiro, descreve a origem dos heterónimos mais conhecidos, enunciando como e em que situações surgiram.

«Por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis). Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. (...) Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos (...) Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios (...) e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa.»

Fernando Pessoa, 1935-a

Crespo (1984) assegura que Pessoa não se limitou a escrever consoante a sua disposição e estado de espírito alguns poemas que depois atribuía ao heterónimo com que mais se identificasse, Pessoa atribuiu a cada um uma personalidade, sentimentos e biografia única. Descreve que cada heterónimo tem diferentes estilos, os quais se notam particularmente na sua escrita e no seu pensamento. Diz-nos que é impossível confundir uma *Ode* de Ricardo Reis com uma obra de Campos, pela individualidade claramente vincada de cada um.

«Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas.»

Fernando Pessoa, 1935-a

Fernando Pessoa descreve a sua heteronomia como sendo um *drama de gente* e segundo José Gil (1987) esta característica na sua obra pode carregar um lado dramaturgo.

Calcula-se que tenha sido por volta de 1914 que Pessoa começou a desenvolver os seus heterónimos mais conhecidos. Em carta a Casais Monteiro Pessoa descreve essa noite como sendo a melhor da sua vida, escreveu como um excêntrico em delírio e essa foi a noite em que nasceu Alberto Caeiro, mas mais tarde veio a verificar-se que alguns escritos de Caeiro datavam de 1911.

Angel Crespo (1984, p. 18) dá-nos uma noção detalhada dos três heterónimos do poeta: Alberto Caeiro, nasce em Lisboa a 1889 e morre em 1915, sabe-se que a sua vida toda foi passada com a Natureza, passou a sua vida no campo. Caeiro não teve estudos nem trabalho, citando as suas palavras foi *o único poeta da Natureza*. Estatura média, loiro de olhos azuis, este heterónimo, segundo Crespo, foi mais poeta que pensador. Foi grande inspiração para os seus colegas heterónimos e para o próprio Fernando Pessoa. Acreditava na existência do mundo e nada mais. Segundo o poeta, os outros teriam de aprender a ver.

O próprio Caeiro, num dos seus mais conhecidos trabalhos, relata como só tendo duas datas referentes à sua biografia, a do nascimento e a da sua morte, parece que entre isso viveu em plenitude.

«A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele na vida»

Ricardo Reis, s.d.-a

José Gil (1987) acrescenta que Caeiro vive num plano da Natureza, não se importa com a metafísica e mundos interiores, aparentemente o único princípio filosófico em que acredita é em simplesmente ver. Ver as coisas como elas são e libertá-las de significados que lhes são atribuídos pela cultura de diferentes civilizações. Vê-las na sua existência pura. *As coisas não têm significado, têm existência*. Assim sendo as coisas tornam-se meramente coisas, existem exteriormente, sem significados escondidos, tornam-se objectivas.

Pires (2010, p. 70) fortalece o pensamento de Gil quando aponta que Caeiro rejeita qualquer tipo de sistema metafísico e fundamenta-o com um verso do poeta: *Eu não tenho filosofia: tenho sentidos* e acrescenta que *há metafísica bastante em não pensar em nada*. No ensaio de Pires, verifica-se também que para Caeiro a beleza encontra-se numa só verdade, a corporalmente visível, remetendo-nos mais uma vez para o que foi dito por Gil no ponto acima. Pires acredita que para o poeta não precisamos de uma justificação metafísica ou a procura incansável de algum sentido. *No corpo e apenas no corpo repousam todas as respostas*.

«Para Caeiro, felicidade supõe: a ignorância, pois o raciocínio é doença; uma conformação com a abundância, imperfeição, erro, doença; e diferença das coisas e das pessoas, como sendo tudo natural; uma conformação com a adversidade e com a facilidade, com as diferentes situações da vida, aceitando até a felicidade e a infelicidade, a vida e a morte, como se aceita o dia de sol, e o dia de chuva e o poente de cada dia, uma aceitação, com toda a naturalidade, das ideias e dos sentimentos, que são em nós tão naturais como uma flor ter perfume e cor; uma indiferença de acção e de propósitos de acção. A paz e a felicidade são independentes de mim, naturais e gratuitas como o sol que me aquece a mim e a ti»

Pina Coelho, 1968-b, pp. 83-84

Álvaro de Campos nasceu em Tavira em 1890 e formou-se em Glasgow no curso de Engenharia Naval e retira-se para Lisboa onde leva uma vida indolente. Aparentava ser um judeu português de monóculo. A sua poesia abrange temas como o êxtase pelas máquinas e a velocidade. Fernando Pessoa escreve «a mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, excepto Álvaro de Campos».

Eduardo Lourenço (2000, p. 74) comenta que quando lemos a obra do poeta, temos a impressão «de entrar na terra da promessa[...] não podemos fugir à ideia de estar, enfim, em plena feira do mundo, com sua excitação sem cessar renovada e seu clamor e seu prodígio.»

Ricardo Reis nasce em 1897 no Porto, homem de estatura média, ao contrário de Caeiro fez os seus estudos num colégio jesuíta onde tira o curso de medicina. É descrito como um monárquico passional e calcula-se que essa seria a causa para a sua mudança para o Brasil em 1919, por não suportar a República Portuguesa que prevalecia. Conhecido essencialmente pelo seu paganismo e pela sua filosofia prática e moral.

Ricardo Reis é descrito por Pina Coelho (1968) como sendo uma figura que defende o neoclassicismo e a objectividade das coisas. Apesar de, aparentemente, essa objectividade não aparecer tão vincada como na obra de Caeiro.

Assim como Campos e Pessoa, Reis também considera Caeiro uma inspiração. Reis escreve «Quando pela primeira vez (...) ouvi ler *O Guardador de Rebanhos*, tive a maior e a mais perfeita sensação da minha vida. (...) Senti-me diferente, como um mortal chamado ao convívio dos Deuses. E na verdade de Deuses, que não Caeiro, era aquela obra espantosa. Nunca poderei esquecer aquela hora de imprevista inquietação em que vi, em toda a sua frescura e certeza a Natureza/natural/frente a frente.»

Eduardo Lourenço (2000) diz-nos que ao contrário de Caeiro, Reis não surgiu “de repente” ao poeta lusitano. Este heterónimo é evidentemente conhecido pela sua aceitação radical do decurso da vida, que se verifica ao longo da sua obra.

Angel Crespo (1984) diz-nos que no seu entender Reis foi o poeta que Pessoa gostava de ser mas nunca teve coragem para o confessar.

Crespo (1984, p. 19) refere ainda que de modo a melhor compreendermos esta natureza dos heterónimos temos de atentar que é a sua obra que os cria e não eles que criam os seus poemas.

Em 1928 no 17º volume da revista *Presença*, encontra-se um texto de Pessoa onde este afirma que, se os seus três heterónimos são mais ou menos reais, o autor em si é um problema metafísico que ficará certamente por resolver.

Gil (1987, p. 227) conclui que um heterónimo é um «dispositivo de sensações literárias e de multiplicação dessas sensações». O autor descreve-nos que para criar um heterónimo é necessário que haja uma despersonalização, onde o sujeito acaba por se multiplicar, transformando-se em diversas sensações.

Pessoa descreve que o ponto central da sua personalidade como artista é que se considera um poeta dramático, explicando que tudo o que escreve pertence à exaltação íntima do poeta e à despersonalização do dramaturgo. Gil (1987, p. 206) explica-nos que a obra heterónima «pertence a um autor fora da sua pessoa, constituindo cada heterónimo uma individualidade completa, fabricada por ele, como seriam as personagens de qualquer seu drama».

Fernando Pessoa (1930?-b) divide a poesia lírica em cinco graus, correspondentes a diferentes níveis de despersonalização:

1º Grau: é aquele onde se encontra o mais comum dos poetas líricos, pequeno número de emoções, costuma ser definido pelo poeta do *amor*.

2º Grau: o poeta já é mais intelectual e a sua obra abrange vários temas unidos pelo mesmo estilo.

3º Grau: o nível de intelectualidade é superior e já se começa a notar uma despersonalização, começa a sentir, não porque o está a sentir, mas porque pensa que o sente muitas vezes estados de alma que não tem;

4º Grau: ainda mais intelectual que os poetas pertencentes aos graus acima descritos, é caracterizado por entrar em plena despersonalização, como o poeta em 3º grau, não só sente como vive os estados de alma que realmente não os tem.

5º Grau: O poeta avança cada vez mais para a despersonalização e «certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente».

«Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estatura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto vejo... E tenho saudades deles.»

Fernando Pessoa, 1935-a

Gil (1987, pp. 208-209) explica-nos que neste texto inacabado de Pessoa não conseguimos perceber claramente as diferenças entre os últimos dois graus. E introduz-nos um novo texto sobre a escala de despersonalização que acentua a identificação dos estados de alma com personagens. O autor explica-nos que os primeiros três graus são semelhantes aos do texto de Fernando Pessoa e resume os últimos dois graus, dizendo que no penúltimo grau temos um poeta com diversas formas de sentir que se expressam através de outras personagens que não o poeta, já no último grau «temos um poeta que é vários poetas» e que envolve todas estas diferentes formas de sentir.

«Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê.»

Fernando Pessoa, 1935-a

2.4. Sensacionismo

O sensacionismo é uma corrente literária fundada pelos heterónimos de Fernando Pessoa e significou muito mais do que a conhecida expressão «sentir tudo de todas as maneiras». (Gil, 1987, p. 141) Esta corrente para Pessoa representa algo mais elaborado que envolve no seu todo um conjunto de fundamentos filosóficos, sociais, religiosos e políticos.

«If it were only an aesthetic attitude it would have no right to call itself anything»⁶

Fernando Pessoa, 1916-b

O autor refere que esta corrente é exígua em aderentes mas imensa em beleza e vida.

«Fundou-o Alberto Caeiro o mestre glorioso e jovem. Tornou-o logicamente, neo-clássico o Dr. Ricardo Reis. Modernizou-o, paroxizou-o – verdade que desviando-o e desvirtuando-o o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos.»

Gil, 1987, p. 145

O autor descreve que não há realidade além das sensações. As ideias são em si sensações mas de coisas ainda não inseridas no espaço e por vezes nem no tempo, e que a lógica é um outro tipo de espaço onde se encontram ideias.

Uma corrente literária é por definição uma «ordem de obras originais». O autor declara que existem três estilos de correntes literárias: no primeiro, a sua única preocupação é romper com o passado e trazer algo de novo e original, existe também a corrente cujo objectivo é sintetizar as passadas e finalmente e segundo o autor as mais importantes, as que procuram não só sintetizar as correntes anteriores mas também acrescentar-lhes algo novo. (Gil, 1987)

O sensacionismo concorda que uma obra nem sempre possa ser simples porque esta envolve sentimentos e conceitos à partida complexos. O autor descreve-nos que esta corrente discorda de uma limitação da visão das coisas e recusa a «excessiva preocupação com o vago», aceita a

⁶ «Se fosse somente uma atitude estética não teria direito de se intitular de nada.» (tradução da autora)

construção e a preocupação intelectual, a «análise profunda dos estados de alma» procurando sempre intelectualiza-la.

Para o autor, a sensação é exterior mas ao mesmo tempo vem acompanhada por uma complicada consciência do interior. Como já foi referido em parágrafos anteriores, o sensacionismo dita que a sensação é a única realidade para nós. Esta corrente nota que existem dois tipos de sensações: a interior e a exterior e ainda indica a existência de uma terceira sensação: a abstracta.

Gil (1987, p. 33) acrescenta que toda a sensação forma um cubo e que cada face retrata um conteúdo da sensação.

O cubo apresenta-se no seguinte modo:

- «a) sensação do universo exterior;
- b) sensação do objecto de que se toma consciência naquele momento;
- c) ideias objectivas com o mesmo associadas;
- d) ideias subjectivas com o mesmo associadas (estado de espírito naquele canto);
- e) temperamento e base mental da entidade perceptiva;
- f) o fenómeno abstracto da consciência».

Este cubo revela que toda a sensação é complexa, Gil (1987, p. 34) acrescenta que a sensação é composta por quatro elementos: «a sensação do objecto sentido; a recordação de objectos analógicos e outros que inevitavelmente e espontaneamente se juntam a essa sensação; a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente» e por fim «a sensação primitiva da personalidade da pessoa que sente».

Partindo daí, o autor descreve-nos que esta corrente literária nota duas espécies de sensações: as que naturalmente vêm do interior e as que vem do exterior. E ainda acrescenta uma terceira ordem resultante do pensamento: as sensações do abstracto. O sensacionismo nota que não pode somente ser a organização das sensações do exterior, porque o fim das mesmas pertence à ciência, e tampouco poderá resultar da organização das sensações interiores, porque estaríamos a falar de filosofia. Gil (1987) aponta que esta corrente surge da organização das sensações do abstracto.

«A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem (...) Com a abstracção, a arte atinge o seu fim»

Gil, 1987, p. 41

«Sentir é criar

Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias
– mas o que é sentir? [...]

Ter opiniões é não sentir.

Todas as nossas opiniões são dos outros.

Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que sente.»

Fernando Pessoa, 1916-a

O autor diz-nos que, ao contrário do que se sente, só o que se pensa se consegue comunicar aos outros. O autor explica-nos que compreender o pensamento dos outros é discordar dele e que compreender o pensamento de outra pessoa é ser-se ela. Assim sendo, tem de se comunicar o valor do que se sente. Certamente o leitor não irá sentir a mesma coisa que o autor quer transmitir. Mas o importante nesta corrente é que se sinta da mesma maneira.

Em suma, o autor enumera os princípios do sensacionismo: sentir tudo de todas as maneiras revogando o dogma da individualidade, cada um de nós deverá multiplicar-se. «A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo». (Pessoa, 2009 p.180) Excluir a objetividade, assim sendo a obra passa por um esforço de mostrar que o universo não é real. E por fim a obra visa fixar o que supostamente é efémero, logo deve ser revogado o dogma do dinamismo.

«Sentir tudo de todas as maneiras institui-se assim como princípio poético, o princípio primeiro da arte poética pessoana. Encontram-se-lhe imediatamente subordinadas duas exigências: tornar literários os órgãos dos sentidos; e ser-se capaz de múltiplos devir-outros. Com efeito: se a arte exprime de modo mais essencial aquilo que naturalmente sentimos, sem artifício; se o objectivo da poesia é suscitar, com palavras e ritmos, sensações que exprimam a vida bem melhor do que a vida se exprime a si própria, o poeta poderá transformar-se em máquina de sentir literalmente, captando na origem sensações já analisadas, já trabalhadas pela linguagem» (Gil, 1987, p. 20).

O sensacionismo não tem nenhuma corrente como base porque acredita que todas elas são limitadas. «Para o sensacionista, cada idéa, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente d'aquella sensação que exprime outra».

Como qualquer corrente literária o sensacionismo rege-se por certas normas. São elas «Toda a arte é criação», «toda a arte é expressão de qualquer fenómeno psychico» que compreende na adaptação da expressão ao que se quer expressar. E por fim «a arte não tem para o artista,

fim social» esta explica-nos que o artista deve criar sem olhar para os outros, deve manter-se sempre «dentro dele» porque segundo o autor «quanto mais queiramos dar um fim à nossa obra, mais ela se afasta do seu verdadeiro propósito». (Pessoa, 2009 p.184).

José Gil (1987) estuda a metafísica destas sensações para melhor compreendermos de que se trata esta corrente e de como as sensações operam. Como foi descrito em parágrafos anteriores, Pessoa levanta várias questões na sua obra: heteronímia, realidade, sonho e outras que gravitam em torno da sua doutrina de sensações.

O autor descreve que para conseguirmos produzir o máximo de diversas sensações e conseguirmos ter uma maior variedade de sonhos e adquirirmos a *mestria da arte poética* é necessário haver uma experimentação. O autor descreve-nos que para que haja esta experimentação o sujeito deve primeiro desassociar-se da realidade e isolar-se para que possa *cultivá-las em estufa* protegido de agitações exteriores (Gil, 1987).

«Mas só as sensações mínimas, e de cousas pequeníssimas, é que eu vivo imensamente.(...) Mas creio mais (...) que é porque o mínimo, por não ter absolutamente importância nenhuma social ou prática, tem, pela mera ausência disso, uma independência absoluta de associações sujas com a realidade»

Bernardo Soares, Livro do Desassossego, s.d.-b

Esta desassociação da realidade carrega consigo a aniquilação do eu e passamos assim a ter diferentes sujeitos. Porque, como descreve Gil (1987), as diferentes sensações devem ser encarnadas dentro de almas, abandonando a ideia de individualidade e construindo uma multiplicidade de sujeitos.

Gil (1987) resume que quanto mais abstracta e sensível for a sua forma, mais comovente e intensa se torna a obra. O essencial é analisar, decompor e abrir o campo da sensação atraindo outras sensações. Gil (1987, p. 70) descreve que o *eu* (corpo) nesta corrente literária define um espaço de metamorfose, ou seja o sujeito poético pode transformar-se no que sente, pode transformar-se nas suas sensações «pirata, marinheiro, mulher, prostituta[...]. Posso transformar-me em tudo isso, porque não sou eu que sinto: pelo contrário cada sensação tornou-se [...] energia de metamorfose».

CAPÍTULO III: DESIGN E CULTURA VISUAL

CAPÍTULO III: DESIGN E CULTURA VISUAL

3.1. Cultura Visual

«Cada um vê aquilo que sabe»

Bruno Munari, 1982, p. 19

Vilas-Boas defende que a capacidade de um indivíduo decodificar e entender uma imagem é hoje em dia estimulada desde que somos crianças (2010, p. 35).

Rose (2007) declara que a sociedade interage através de experiências visuais, regendo-nos cada vez mais pelo que vemos. O autor refere no entanto que o que vemos nem sempre corresponde à realidade. O autor, no seu livro *Visual Methodologies* começa por diferenciar os conceitos de visão e *visualidade*. A visão para Rose é a capacidade fisiológica que o olho humano possui, já por sua vez, a visualidade refere-se à forma como a visão é construída, em conjunto com as nossas experiências e cultura (Rose 2007, p. 2).

«Vision is what the human eye is physiologically capable of seeing (although it must be noted that ideas about that capability have changed historically and will most likely continue to change: see Crary 1992). Visuality, on the other hand, refers to the way in which vision is constructed in various ways: 'how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the unseeing therein' »⁷

Rose 2007, p. 2

A autora (Rose, 2007, p. 8) afirma que é desta forma que a cultura visual nos chega, representa desta forma as infinitas interpretações que o homem faz do mundo visual que o rodeia. Rose declara que a visão é uma função tanto fisiológica como cultural e diz-nos que além das interpretações o homem também procura nas imagens viver as experiências sensoriais e perceptuais que elas nos oferecem.

⁷ «A visão é o que o olho humano fisiologicamente é capaz de ver (embora deva ser notado que a ideia que se tem hoje dessa capacidade mudou historicamente e é provável que o continue a fazer) Por outro lado, Visualidade, refere-se à forma em que a visão é construída de várias formas: como vemos, como somos capazes, permitidos ou feitos para ver e como vemos esta visão.» (tradução da autora)

Armando Vilas-Boas (2010, p. 11) declara que o ser humano está numa constante busca de significado. Esta interpretação de signos é imperativa para a sociedade e tem um papel crucial no estudo da cultura visual. Esta constante procura de significados pode tornar-se abusiva. O autor descreve-a como «obsessão de interpretação» esta obsessão, como é descrita, pode fazer com que o intelecto preceda ao emocional, turvando a sua interpretação e sensibilidade. O autor descreve uma necessidade de abordar estrategicamente este mundo que é a cultura visual.

Rose (2007) declara que a criação de imagens pode aparentar ser um processo inocente mas está bem longe disso. Esta produção visual envolve conhecimentos prévios, métodos de composição e a utilização de tecnologia, logo para Rose, criticar a cultura visual implica uma séria análise da imagem em questão não destoando o impacto social das mesmas tendo em conta a nossa posição social.

Berger (1972) diz-nos que a partir de uma câmara é-nos possível reproduzir uma imagem antes “única” e multiplicá-la milhares de vezes em diversos ambientes, mas que quando se começa a multiplicar essa mesma imagem ela começa a perder o significado original. Sturken & Cartwright (2009) parecem partilhar a mesma opinião de Berger, quando notam que, hoje em dia, com tantos recursos tecnológicos é cada vez mais fácil transformarmos uma foto num computador ou até mesmo criar uma de raiz. A tecnologia tem um grande papel para determinarmos a realidade fotográfica de uma imagem, porque, como já foi referido é extremamente fácil manipular uma imagem e até mesmo recriar um cenário real.

«Everything around the image is part of its meaning; its uniqueness is part of the uniqueness of the single place where it is; everything around it confirms and consolidates its meaning»⁸

Berger, 1972

Não só a reprodução destas imagens pode alterar o significado, como sugere Berger (1972), mas também nos dias que correm a própria máquina pode alterá-lo. O autor dá-nos o exemplo do foco, hoje em dia já temos capacidade de podermos focar só uma parte ou pormenor da imagem, esta alteração vai transformar também o significado da mesma. O significado da imagem também se altera consoante o que acompanha, antecede e precede a mesma.

⁸ «Tudo o que rodeia a imagem faz parte do seu significado; a sua unicidade pertence á unicidade do sítio onde se encontra; tudo á sua volta confirma e solidifica o seu significado» (tradução da autora)

«Images can be used like words, we can talk with them»⁹

Berger, 1972

Sturken & Cartwright (2009) diferenciam os conceitos de *olhar* e *ver*. *Olhar*, segundo as autoras, é uma acção ineludível que realizamos constantemente no nosso quotidiano; em contrapartida, *ver* implica uma escolha e necessita de uma interpretação. Sturken & Cartwright afirmam que o ser humano vê por uma questão de comunicação e influência. Tal como Vilas-Boas, as autoras explicam que a nossa sociedade está apetrechada de um enorme conteúdo visual para comunicar e com efeito estas imagens por norma carregam sempre significado. As autoras referem ainda que necessitamos de sistemas de representação que nos ajudam a dar significado ao que nos rodeia, são estes mesmo sistemas que nos ajudam a decodificar o que nos rodeia, eles organizam, constroem e mediam a nossa percepção do real, da nossa imaginação e emoções, com base na cultura de cada um.

Sturken & Cartwright (2009) dizem que o poder da imagem não está cingido exclusivamente à mesma. Não é a imagem que contém todo o poder. Este poder é partilhado com quem a interpreta. As autoras acrescentam que o valor de uma imagem é fundamentado no contexto social, histórico e cultural do observador. Uma imagem sozinha, livre do olhar e interpretação de alguém, fica deste modo desprovida de valor, visto que é o observador quem futuramente lho confere. As autoras dizem que podemos avaliar uma imagem em dois níveis, o *denotativo* (significado literal) e o *conotativo* (contexto cultural e histórico da imagem). Sturken & Cartwright (2009) elaboram que o aspecto denotativo é objectivo e em contrapartida o conotativo depende sempre do olhar e do saber de quem analisa a imagem.

*«All images contain layers of meaning that include their formal aspects, their cultural and socio-historical references, the ways they make reference to the images that precede and surround them, and the contexts in which they are displayed. Reading and interpreting images is one way that we, as viewers, contribute to the process of assigning value to the culture in which we live. Practices of looking, then, are not passive acts of consumption. By looking at and engaging with images in the world, we influence the meanings and uses assigned to the images that fill our day-to-day lives.»*¹⁰

Sturken & Cartwright 2009, pág.42

⁹ «As imagens podem ser utilizadas como palavras. Podemos falar com elas.» (tradução da autora)

¹⁰ «Todas as imagens contêm layers de significado que incluem os seus aspectos formais, as suas referências culturais e sócio-históricas, a forma como fazem referência às imagens que as precedem e que as rodeiam e o contexto em que se inserem. A leitura e interpretação de imagens é uma forma de nós, como espectadores, contribuímos para um o processo de valorização da cultura em que estamos inseridos. Os modos de ver, acabam por não ser actos passivos de consumo. Ao olhar e interagir com imagens no mundo, acabamos por influenciar os significados e destinos das mesmas que enchem o nosso dia a dia.» (tradução da autora)

Berger (1972) explica que todas as imagens que vemos muito provavelmente foram alteradas, de forma a recebermos diferentes significados (os que convêm). O autor aconselha-nos a adoptar um olhar céptico e alerta-nos para a realidade destas imagens, quando diz que muitas vezes que esta se confronta com a irreabilidade.

Berger (1972) explica que numa revista são-nos dadas imagens tanto de cariz publicitário como de cariz informativo do que se passa na actualidade, ambas aparentam ser reais porque partilham a mesma forma e a mesma linguagem, e que quando esta situação ocorre por vezes a realidade chega mesmo a tornar-se irreconhecível.

David Crow (2006, p. 19) declara que o ser humano processa a linguagem verbal no lado esquerdo do cérebro, que é o lado racional, e no lado direito, o lado emocional e não linear é onde se processa a linguagem visual. O autor defende que muitos profissionais, como artistas e designers, terão de reconsiderar a sua linguagem e com isto «encontrar novas formas de falar para uma geração que tem uma nova forma de ler» (Crow, 2006, p. 19).

Walker & Chaplin, citados por Vilas-Boas (2010, p. 65) declaram que o mundo que nos rodeia por vezes torna-se demasiado familiar, este facto faz com que o ser humano perca muitas vezes o olhar inocente e a capacidade de se deslumbrar. Os autores acrescentam que sempre que vemos o mundo de diferente prismas a nossa «percepção do mundo é renovada». É aqui que entra a imagem fotográfica, segundo os autores, esta tem a «capacidade de atrair a nossa curiosidade ao mostrar-nos pontos de vista inusitados». Lash (1990) citado por Vilas-Boas (2010, p. 45) afirma que o uso de tecnologia de forma a manipular uma imagem ajudou a confundir a nossa noção de realidade. Vilas Boas acrescenta que apesar desta aparente confusão o ser humano aparenta querer ser enganado pois prefere o que é entusiasmante ao verdadeiro. O autor acrescenta que (2010, p. 62) todas as imagens nos colocam num determinado ponto de vista, este facto leva Vilas-Boas a descrever o observador como um «voyeur de imagens». O autor de *O que é a Cultura Visual?* defende que as imagens existem para ser vistas e, como as vemos como queremos, sem julgamentos ou observações de terceiros, os meios visuais tornam-se muito mais apelativos. Esta posição de *voyeurs* de imagens intensifica a nossa relação com as mesmas e coloca-nos numa posição de superioridade, «criticando à vontade sem que sejamos criticados.» (Vilas-Boas, 2010, p. 62).

Vilas-Boas nota que se verifica cada vez mais, em publicidade, a utilização de uma comunicação cada vez mais visual (2010, p. 34). Wideman citado por Vilas-Boas (2010, p. 34) afirma que apesar de as imagens não captarem as emoções tão bem como as palavras, conseguem fazê-lo mais rapidamente e conclui que à medida que a sociedade se torna mais sensível a imagem aumenta a sua relevância. O autor aponta para a supremacia da imagem como linguagem alternativa e dominante. Também Meggs, citado por Vilas-Boas (2010, p. 35) aponta para que muitas vezes um texto serve meramente de suporte à imagem.

Elkins (2008, pp. 4-5) defende que deve ser considerada «a possibilidade de a literacia poder ser atingida através das imagens, tal como através do texto e dos números».

Vilas-Boas (2010) acredita que a globalização cultural é uma característica presente na nossa sociedade. Alexandre Melo, citado por Vilas-Boas (2010, p.21) caracteriza esta globalização como uma tendência em curso e não final, está portanto em evolução e movimento. Miguel Furones, citado por Vilas-Boas (2010, p. 22) vem complementar este pensamento com a ideia que vivemos numa terceira geração da globalização. «sendo a primeira tecnológica e a segunda económica) a globalização dos sentimentos e emoções», acrescentando que «a emoção foi convertida num vírus que navega através da rede.»

Mario Perniola (1993, pp. 11-32) caracteriza esta sociedade como a sociedade do sentir, afirmando que o nosso tempo pode ser definido como estético, não pela relação directa com as artes, mas porque o campo privilegiado não é o cognitivo nem o prático mas sim o do sentir. Para o autor, o pensar transforma-se em sentir, mas alerta-nos para o facto de que este sentir é um sentir em segunda mão. «Os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada» (Perniola, 1993, p.12)

«É como se a experiência do sentir em primeira instância fosse deslocada para fora de nós, para aquilo que reflectimos, tacteamos, ecoamos, enquanto para nós estaria reservado um sentir substituto e que vem a seguir, reflexo, retoque e eco do primeiro»

Perniola, 1993, p. 20

Para Rose (2007) uma noção de cultura é muito importante para compreendermos a noção de visual e por consequência compreendermos uma imagem. O impacto do mesmo objecto visual não é o mesmo para toda a audiência que o visualize. É aqui que entra a cultura, a autora acredita que a cultura poderá ser uma das principais justificações para esta situação. Assim sendo, para Rose, o modo de vida e as raízes de cada espectador fazem com que a leitura da imagem não seja universal. Desta forma, não interessa particularmente o aspecto da imagem, mas as sensações que provoca em quem a observa.

Vilas-Boas (2010, pp. 68-69) parece concordar com a visão de Rose, complementando-a quando declara que a cultura visual não se centra só no que vemos mas também no que sabemos. O autor declara que «ver algo implica decodificar esse algo, o que fazemos contextualizando-o.» Esse contexto é baseado no nosso conhecimento prévio. Resumidamente, o autor declara que a cultura visual pode ser um processo menos visual e mais cultural, «ser mais a consequência de um enquadramento cultural do que resultado directo de estímulos visuais que lhe dão corpo.»

3.2. Design Visual

«*There ain't no rules*»¹¹

James Victore, 2010

Sabendo embora as muitas e diferentes abordagens à questão do design e ao comportamento do designer, optei por me centrar apenas nas abordagens com que mais me identifico e que por esse motivo se tornaram relevantes para o desenvolvimento do meu trabalho.

Vilas-Boas (2014) descreve-nos que qualquer indivíduo hoje em dia está cada vez mais dotado de um grande poder de comunicação visual e que cada vez mais os designers têm de ter uma resposta. O autor descreve que a resposta é um processo sólido, unificando o processo de pensar com o fazer.

«Um resultado eficaz pode atingir-se por acaso, mas ninguém consegue produzir resultados bons uns atrás dos outros sem ter um processo de design coerente e robusto.»

Vilas-Boas, 2014, p. 11

Vilas-Boas (2014) afirma que um designer visual deve reunir tanto inteligência visual como destreza visual, esta constrói-se através da sensibilidade para a visualidade em conjunto com a cultura visual do designer e de como consegue juntar estes elementos num projecto visual capaz de transmitirem conteúdos eficazmente.

Shaughnessy (2005, pp. 7-12) explica que o design gráfico à medida que se torna um assunto que envolve cada vez mais campos se torna mais complexo e difícil. O autor refere como exemplo os seus alunos que compõem música, gravam e editam filmes, animam, fazem escultura, fotografia e ilustração, entre outras.

Contudo, o autor refere que apesar de toda esta abundância gráfica, aparentemente a maioria do design que nos rodeia carece de carácter emocional. Existe só por existir. Sem qualquer propósito.

¹¹ «Não existem regras» (tradução da autora)

A maioria das pessoas designa esta área como design gráfico, este nome não está de todo incorrecto mas neste projecto a denominação mais apropriada será a de design visual, porque tal como Vilas-Boas expõe, o design sofreu grandes alterações ao longo dos tempos, ganhou uma liberdade que não lhe era conferida, deixando as opressões e bidimensionalidade para trás. Assim sendo, o seu carácter gráfico desenvolve-se para algo puramente visual (Vilas-Boas, 2011, pp. 26-27).

Victore (2010, p. 3) escreve sobre alguns formatos em que se apresenta o design, referindo que o *poster* tem sido o formato mais simples. Em comparação com outros formatos, o *poster* não necessita de uma marca ou logótipo, tem vida própria. Victore afirma que o *poster* sempre teve um papel fundamental no trabalho de um designer. O designer afirma que o *poster* é capaz de ser o formato desperta mais interesse e motiva o público, talvez por isto o poster tenha sido e continue a ser o formato mais utilizado por designers para atrair a atenção de massas.

Esta ideia é complementada pelo designer francês A.M.Cassandre, citado por Victore (2010, p. 3) quando refere : «*A good poster enters through the eye and explodes in the brain*»¹². Victore (2010) resume que o poster sempre foi e continua a ser aproveitado como uma ferramenta para atrair a atenção de gentes mas também para estimular massas e finalmente, e mais importante, mudar o mundo.

«*We become graphic designers because we want to say something. We want to make a visual statement (...) let me put it another way: I don't think I've ever met a designer who didn't have the instinct for self-expression.*»¹³

Shaughnessy, 2005, p. 13

O designer James Victore (2010), no seu livro *Who died and made you boss?*, conduz-nos por algumas das suas obras esclarecendo o que o design significa ou deve significar. Victore diz-nos que o principal objectivo no seu trabalho é torná-lo pessoal. O autor acredita que, enquanto designer, se conseguirmos expor a nossa visão e conhecimentos no nosso trabalho, o público irá reagir de uma melhor forma, ou seja o autor acredita que ao fazer trabalho que o entusiasme, este irá ter o mesmo efeito no espectador.

Michael Bierut (2010, p. 6), descreve dois diferentes tipos de designers, o primeiro é aquele que vê o projecto como uma oportunidade para se exprimir, o trabalho deste designer é pessoal

¹² «Um bom poster *entra* pelo olho e explode no cérebro» (tradução da autora)

¹³ «Tornamo-nos designers gráficos porque queremos dizer algo. Queremos fazer uma afirmação visual(...)deixa-me por isto de outro modo: Eu acho que nunca conheci um designer que não tivesse o instinto de expressão própria.» (tradução da autora)

e apaixonante mas em contrapartida este designer também pode ser repetitivo e muitas vezes visto como diva. O segundo designer é o que primeiro responde às necessidades do cliente e do

público. Bierut declara que o papel deste designer é ser neutro e invisível. O melhor deste designer é que o seu trabalho é extremamente eficiente mas que em relação o seu trabalho pode ser facilmente esquecido.

Também Beatrice Warde, citada por Bierut (2010, p. 6), escreve sobre esta diferença quando nos apresenta uma metáfora e nos diz que alguns designers criam soluções como alguns copos de vinho «*solid gold, wrought in the most exquisite patterns*»¹⁴, sendo estes o primeiro tipo de designers mencionados por Bierut, aqueles que deixam que a sua personalidade se meta no caminho do trabalho. Enquanto outros preferem vinho em «*crystal-clear glass, thin as a bubble, and as transparent*»¹⁵. Sendo estes o segundo grupo, os que se perdem com o barulho de fundo.

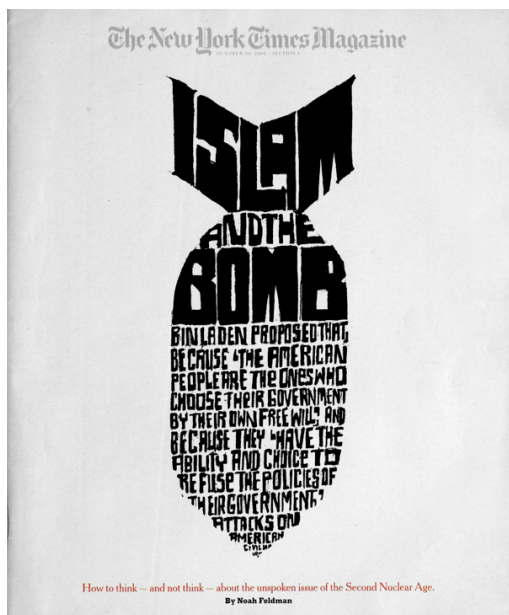


Figura 6 — Capa da *New York Times Magazine* (James Victore) 2006, extraído de <https://m1.behance.net/rendition/pm/9497971/dispc96122820372379bec61ff49618124c1.jpg>

Adrian Shaughnessy (2005) descreve que por

um lado existem os que acreditam que o design gráfico é um meio para resolver problemas, mais uma ferramenta onde a expressão do próprio designer deve ficar para trás, pois prejudica o contexto eficiente da mensagem, enquanto outros, paralelamente, não excluem a ideia que o design tem a função de resolver problemas mas acreditam também que o design possui dimensões estéticas e culturais e que o seu poder é maior quando o designer intervém com a sua expressão própria.

Vilas-Boas (2014) declara que a principal diferença entre designers está cada vez mais na interpretação do que nos é pedido e na nossa capacidade de resposta, com conteúdo ao invés de exclusivamente forma. Em suma, na sua obra *Como acabar de vez com o design gráfico*, o autor propõe que o designer deixe de ser só um executante e passe a ser também um criador. Vilas-Boas (2014, p. 125) conclui que o design deixou de ser gráfico para plenamente visual, independentemente do suporte, meio ou linguagem, o autor afirma que «se é visual, o design está lá. Tem de estar.»

O autor afirma que o designer tem de deixar o preconceito e saltar a fronteira que dita que o

¹⁴ «ouro maciço, forjado nos padrões mais requintados» (tradução da autora)

¹⁵ «Vidro cristalino, fino e transparente como uma bolha» (tradução da autora)

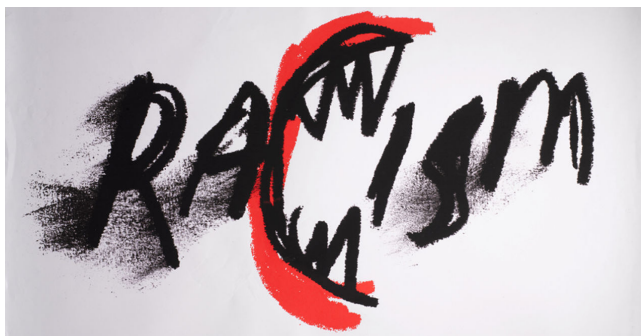


Figura 7 — *Racism* (James Victore) 1993, extraído de http://b.fastcompany.net/multisite_files/codesign/image-cache/1280/victore_image_05.jpg

designer se ocupa exclusivamente da cultura visual objectiva e o artista do sentimentalismo.

Vilas-Boas acredita que a poesia tem de estar presente no design e que deve ser permitida aos designers a liberdade de que os artistas gozam. Porém, Vilas-Boas (2014, p. 157) distingue estas duas profissões quando diz que «um designer não poderá ser nunca um artista plástico, se

isso significar olhar só para o seu umbigo e viver das suas obsessões pessoais.» O autor refere que a principal diferença entre designer (também ele um artista visual) e artista foi e sempre será a sua relação com o público. O artista plástico trabalha para si, enquanto que o designer trabalha para um público ainda que o seu processo de criação, ferramentas e recursos possam ser idênticos.

Rodrigues (2012, p. 322) aponta também para a importância da emoção no trabalho do artista, quando escreve que a arte não deve incomodar-se com a procura de verdade mas sim com a de emoção. Também Pessoa, citado por Rodrigues (2012, p. 322) partilha a mesma opinião quando escreve que «essencial na arte é exprimir; o que é expresso não interessa.»

Victore (2013) não se importa com a distinção entre arte e design, o autor defende que não são precisos rótulos. Ser um dos dois implica ter uma visão e aplicá-la em superfícies diferentes.

«Our deepest fear is not that we are inadequate. Our deepest fear is that we are powerful beyond measure. It is our light, not our darkness, that most frightens us. We ask ourselves, who am I to be brilliant, gorgeous, talented, and fabulous? Actually, who are you not to be? (...) Your playing small doesn't serve the world. There's nothing enlightened about shrinking so that other people won't feel insecure around you. (...) As we are liberated from our own fear, our presence automatically liberates others.»¹⁶

Marianne Williamson, *Return to love*, 2014

Helfand, citada por Shaughnessy (2005, pp. 18- 19) reconhece que o design gráfico é uma

¹⁶ «O nosso maior medo não é o de sermos inadequados. O nosso maior medo é o de termos um poder que ultrapassa qualquer limite. É a nossa luz e não a nossa escuridão, que mais nos assusta. Perguntamo-nos: quem sou eu para ser brilhante, bonito, talentoso e fabuloso? Na verdade, quem é que somos para não o ser? (...) Menosprezar-te não faz nada pelo mundo. Não há nada em depreciar a tua existência para que os outros não se sintam inseguros. (...) E conforme nos libertamos do nosso medo, a nossa postura automaticamente liberta outros.» (tradução da autora)

linguagem visual que une harmonia e balanço, cor e luz, escala e tensão, forma e conteúdo. Mas é também uma linguagem idiomática carregada de símbolos, alusões e referências culturais que estimulam quer o cérebro quer o olho. Shaughnessy comenta a última parte da citação da autora quando diz que introduzir estes campos no design demonstra um extremo interesse em tudo o rodeia o designer. Interesses em: política, negócios, tecnologia, arte, *bowling* ou até mesmo *boxing*, podem ser cruciais para se ser um bom designer.

A ideia de que o design também se descobre fora dele mesmo é também assegurada pelo designer James Victore (2010), quando diz que durante a sua aprendizagem em design aprendeu com o seu mentor Paul Bacon tudo o que lhe parece ser essencial para se ser designer. Paixão, procurar inspirações fora do design, procurar os *loucos*, continuar a aprender com Shakespeare, música, filmes e também não menosprezar arranjos de motas. O autor acredita numa educação curricular mas também defende que não podemos deixar de ser autodidatas e interessados.

Victore (2015) afirma: «*be curious, be open, ask why, read books see movies but also have an interest in gardening. Always be a student.*»¹⁷.

Shaughnessy (2005, p. 20-22) refere que quanto mais sensíveis estivermos ao que se passa à nossa volta melhor iremos trabalhar. Isto significa não estudar somente design visual e arte mas alargar os nossos horizontes para além do design.

O autor alerta para o facto que o mundo está cada vez mais tecnológico, e diz que os designers não podem deixar que essas mesmas capacidades tecnológicas afectem a sua capacidade de pensar.

Shaughnessy (2005, p. 143) diz-nos que esta era digital veio transformar o design como o conhecíamos. Actualmente um designer não precisa necessariamente de saber desenhar ou revelar fotografias porque tudo pode ser feito digitalmente. O computador veio revolucionar o processo de design, e em alguns campos tornou esse mesmo processo mais fácil. O autor descreve o processo criativo como um ritual quase universal: «*Today thanks to speed-of-light microprocessors and do-everything software, we all design in the same way: we sit lifelessly, only our wrists moving, as we stare at the screen*»¹⁸. O autor não ignora que o uso do computador facilita muitas vezes o processo de design, mas descreve alguns problemas que resultam do seu uso exclusivo, ressaltando uma limitação da nossa visão.

James Victore (2010) explica-nos que, actualmente, na maioria das escolas verifica-se uma

17 «Sê curioso, matem-te aberto a novas experiências, pergunta porquê?, lê livros, vê filmes e interessa-te por jardinagem. Sê sempre estudante.» (tradução da autora)

18 «Hoje em dia, graças a microprocessadores-á-velocidade-da-luz e a software-faz-tudo todos fazemos design do mesmo modo: sentamo-nos sem vida, unicamente com os nossos pulsos em movimento a olhar para um ecrã.» (tradução da autora)

menor preocupação com a parte manual, como o desenho e construção, e uma maior atenção ao ensino informático. Tendo este facto em consideração o designer alerta-nos para o facto de que a capacidade de desenho e de criação com as próprias mãos é o primeiro passo para compreender o que é design e forma.

O designer leciona na *School of Visual Arts* em Nova Iorque. Victore (2010) explica-nos que a maioria dos seus alunos já tem uma ideia do que os espera num futuro em design, em norma é uma ideia derrotista. Quando é sugerido que os alunos abram a sua mente, explorem diferentes técnicas e abordagens, e que arrisquem geralmente a resposta é que “mas... no mundo real...”. O designer comenta que apesar de ainda não terem experienciado qualquer tipo de rejeição, estes alunos estão automaticamente preparados para ela.

Victore (2010) explica que uma das suas doutrinas enquanto professor é que os seus alunos compreendam que enquanto designers tem um grande potencial para fazer a diferença e não somente um design de um novo *packaging*. James Victore (2010) descreve um designer como uma pessoa que tem uma visão. Um modo de ver as coisas, uma opinião que depois traduz em diferentes formas, superfícies e situações.

Para o autor é importante fazer trabalhos perigosos que suscitem algum tipo de reacção: má ou boa, que confrontem uma ideia porque caso contrário o trabalho não vale a pena. Esta ideia confirma-se quando o designer diz que: «*Social responsibility is the duty of anyone who gives a damn*»¹⁹ (Victore, 2010, p. 23).

Este profissional acredita que se um designer for demasiado cuidadoso com a opinião do seu cliente ou com que a sua peça possa ser ofensiva, este esquece-se de trazer o seu próprio tempero de diferença e poesia ao trabalho, acabando por se tornar num boneco com preocupações de *marketing* e desta forma será muito mais fácil o público perder interesse.

«*The saddest three words in the English language are, “It’s just business.” (...) Because of business, and primarily the fear of losing it, clientes – and in turn, designers – cannot afford to have an opinion. What a lousy position to be in! How can anybody make anything of value without an opinion?*»²⁰

James Victore (2010, p. 3)

O autor acrescenta que não cabe somente aos designers esta atitude, mas que somos nós

¹⁹ «Responsabilidade social é o dever de quem se preocupa» (tradução da autora)

²⁰ «As palavras mais tristes na língua Inglesa são “é só negócio”(...)por causa do negócio e principalmente ao medo o perder, clientes – e respectivamente designers não podem dar-se ao luxo de ter uma opinião. O que é uma posição bastante desconfortável para se estar! Como é que alguém pode fazer alguma coisa de valor sem uma opinião?» (tradução da autora)

que possuímos as ferramentas e capacidade do nosso lado, como por exemplo a imprensa. Victore (2010, p. 23) apresenta-nos o exemplo de Martin Luther King, que fez uso da imprensa quando propagou as suas ideias em panfletos e cartazes. Estes rapidamente se difundiram por toda a Europa. O próprio disse «*I would never have thought that such a storm would rise from Rome over one simple scrap of paper*»²¹.

Este designer não se preocupa grandemente com o que o público ou cliente pretendem. James diz-nos que se tentarmos agradar a toda a gente nunca vamos conseguir criar alguma coisa nova. O objectivo deste designer é surpreender-se e desta forma surpreender outros.

«*Do what you feel in your heart to be right – for you'll be criticized anyway. You'll be damned if you do, and damned if you don't.*»²²

Eleanor Roosevelt, citada por Victore, 2010, p. 78

Shaughnessy (2005, p. 23), descreve que a primeira regra de comunicação é perceber o ponto de vista do cliente. Apesar de insistir que o designer também deve ter o seu ponto de vista, Shaughnessy declara que também o cliente deve ter uma opinião, estabelecendo-se assim um balanço de interesses normalmente conseguido por negociações. O autor defende que para haver um bom trabalho tem de existir este balanço de pontos de vista, onde tanto o cliente como o designer sentem que têm uma voz.

Victore (2010) descreve os *advertisers* como um grupo de profissionais cuja maior parte acha a sociedade estúpida. O autor explica que a maioria das mensagens publicitárias que vemos são mentira e que grande parte dos anúncios retratam homens e mulheres de forma errada e muitas vezes palerma, acrescentando que este tipo de publicidade deixa muito a desejar, não nos inspira nem traz nada de novo. Mesmo assim esta publicidade não só é consentida como aprendida em grande escala. O autor (2010) acredita que tanto os *advertisers* como os designers deveriam pensar meticulosamente nas imagens e mensagens que criam. Porque segundo o autor, estes dois profissionais influenciam social e culturalmente a sociedade, e o autor atreve-se a chamá-los de «*cultural creators*»²³. Victore acredita que as acções, trabalho e palavras destes profissionais, têm significados culturais e sociais.

21 «Nunca pensei que tamanha tempestade se levantasse de Roma devido a um simples papel» (tradução da autora)

22 «Faz o que sentes estar certo no coração – vais ser criticado de qualquer forma. Vais ser condenado se o fizeres e se não o fizeres.» (tradução da autora)

23 «Criadores de cultura» (tradução da autora)

Bergström (2008, p. 169) considera importante que o designer se pergunte constantemente como o seu público irá reagir às mensagens que ele cria, mas também sair da sua cabeça e procurar saber as opiniões de colegas e até mesmo do público.

3.3. TÉCNICAS

«O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível.»

Álvaro de Campos, 1917

Rodrigues (2012, p. 321) escreve que Pessoa apela à «multidisciplinaridade do artista, ao experimentalismo e ao abandono de um estilo único». Esta ideia foi claramente um dos principais intuítos do meu projecto. Inserir e trabalhar diferentes tipos de linguagem visual não só para conseguir um maior leque de técnicas e experiências mas também como forma de reforçar a ideia do poeta de que nos devemos multiplicar.

3.3.1. Desenho

«Learn to draw if you don't you're gonna spend your life getting around that»²⁴

Saul Bass, 2010

Francis D.K.Ching (1943, p. 5) afirma que o desenho sempre desempenhou um papel de grande importância não só nas artes visuais bem como em registos de eventos históricos e ideias na nossa geração.

«While usually thought of as an activity requiring the skill of the talented few, drawing is a natural, often spontaneous, human response.»²⁵

Francis D.K.Ching, 1943, p. 5

Até mesmo as crianças que desenham com marcadores e escrevem em paredes fazem-no com o intuito de descrever e representar o que sentem e veem (Ching, 1943, p. 5). O desenho é

²⁴ «Aprende a desenhar, se não o fizeres vais passar a tua vida toda a tentar dar a volta a isso.» (tradução da autora)

²⁵ «Embora geralmente pensada como uma atividade que exigia a habilidade e talento de poucos, o desenho é uma resposta espontânea e natural do ser humano.» (tradução da autora)

normalmente descrito como linhas numa superfície que representam ou sugerem algo. O autor indica que independentemente da forma do desenho, ele é em si essencialmente uma forma de visão e expressão. (Ching, 1943, p. 5)

Holmes (2008, p. 89) declara que antes de a língua ser falada e escrita ela era gestual, e no decorrer dos anos estes gestos tornam-se visuais, exemplos disso são as grutas das cavernas do Homem primitivo onde se encontram muitas vezes rabiscos e pinturas.

O autor descreve que antigamente as pinturas procuravam ser o mais realistas possível mas que com o aparecimento da fotografia estas começam a procurar destacar-se e voltam á sua origem, impressionistas e abstractas representações do mundo. Heller, citada por Holmes (2008, p.91) nota que a maioria das pessoas que não estão familiarizadas com o desenho sentem que este deve ser *perfeito* e retractar na perfeição a imagem do mundo ou da situação que ilustram, todavia o autor chama a atenção para que esse não é de todo o propósito da maioria dos desenhos.

Marshall (2008, pp. 58-69) declara que com a tecnologia cada vez mais presente no nosso dia-a-dia é-nos mais fácil descartar ferramentas antigamente imprescindíveis, como o desenho. O autor salienta que o futuro designer está hoje equipado com um grande leque de ferramentas e técnicas, e que a mais subestimada é o desenho. Marshall comenta que a maioria dos estudantes de design hoje em dia começa a descartar esta ferramenta demasiado cedo, preferindo a alternativa digital. Esta situação faz com que os alunos lutem muitas vezes com algumas restrições impostas pelo mundo digital. Segundo o autor, muitos alunos ainda acreditam que não conseguem o mesmo resultado manualmente. Marshall acredita que é preciso encontrar um ponto de equilíbrio entre a velocidade de criação digital e manual.

*«We draw to understand; we draw to clarify. Drawing teaches us to see the essence of things, not just the surface appearance.»*²⁶

Holmes 2008 p. 89

Ching (1943, p. 5) explica que o desenho não pode separar-se do ver e do pensar. O autor acredita que assim como o pensamento pode ser comunicado através de palavras, também as ideias se tornam visíveis através do desenho.

²⁶ «Nós desenhamos para compreender, desenhamos para clarificar. O desenho ensina-nos a ver não só a sua aparência mas a essência das coisas.» (tradução da autora)

Ching descreve o desenho como sendo um meio extremamente poderoso de expressão visual. Com o desenho conseguimos tornar visível a nossa percepção do mundo que nos rodeia. O autor declara que estas representações são meios de registo extremamente valiosos, que nos permitem dar forma ao que vemos e a partir daí comunicar a nossa visão do mundo a terceiros (Ching, 1943, p. 9).

*«Once what is seen or imagined is made visible in a drawing, the image takes on a life of its own and communicates graphically. However eloquently or crudely, all drawings speak to the eye.»*²⁷

Ching, 1943, p. 5

A visão, segundo o autor, é o sentido que o ser humano tem mais desenvolvido, aquele a que mais recorre no dia-a-dia, essencialmente aquele com o qual contactamos com o mundo. Ching descreve que esta documentação visual que o ser humano recebe pelo olho é processada e manipulada enquanto procuramos alguma estrutura e significados para as imagens. (Ching, 1943, p. 9)

O autor vê o desenho como uma mensagem visual, a interpretação da mesma irá depender de como o observador lê essa ilustração. Para Ching, o desenho tem de possuir sempre algumas pistas visuais que podem ser detalhes, contexto ou pontos de vista que situam o autor no desenho. (Ching, 1943, pp. 20-26)

*«Drawing is therefore more than manual skill; it is a visual thought process.»*²⁸

Ching, 1943, p. 9

Bergström (2008, p. 166) explica que a forma e o contexto nunca podem estar desassociados. A forma é o arranjo de algo, ou seja é essencialmente a disposição de formas numa superfície e o conteúdo ocupa-se do que estas formas representam, sejam eles pensamentos, informação, entre outros. Estes termos são considerados pelo autor como dependentes um do outro. Para haver forma tem de existir conteúdo que seja transmitido e o conteúdo não existe até ser disposto em formas.

²⁷ «Uma vez que o que é visto ou imaginado se torna visual num desenho, a imagem ganha vida própria e começa a comunicar visualmente. De forma eloquente ou crua, todos os desenhos falam ao olho» (tradução da autora)

²⁸ «O desenho é mais do que técnica manual. É um processo de pensamento visual.» (tradução da autora)

Ching afirma que o desenho também envolve uma componente cultural. Ou seja, a decodificação é conseguida com base em experiências e memórias que o ser humano tem ao longo da sua vida. Desta forma o autor chama a atenção para a importância da forma nesta técnica. As formas deverão ter uma similaridade gráfica ao que representam, poderão ser elas um lugar, um objecto ou até mesmo a ideia que ilustram. Contudo o autor reflecte sobre a irrealidade do desenho, Ching afirma que um desenho nunca é nem poderá ser o que representa pois o desenho retrata uma estrutura semelhante mas nunca uma construção mecânica da realidade, independentemente de quão real aparente ser (Ching, 1943, p. 26). O desenho é a forma mais simples e directa de expressarmos a nossa percepção e emoções (Ching, 1943, p. 20).

Bruno Porto (2011, p. 9) usa como metáfora a gravidez para a ilustração. O autor explica que a seu ver as ilustrações são bebés que espelham o ilustrador. Podem não conter as suas ambições ou valores mas carregam sempre algo de pessoal nelas, «os seus prazos, as suas contas, a sua rede social, o seu feitio, a sua infância, o seu ambiente, as suas escolhas artísticas».

«Desenho ou pintura. Termo geral para qualquer forma de desenho, diagrama, meio-tom ou imagem em cor que acompanha o texto de um livro, jornal, revista ou outro qualquer tipo de material impresso. (...) Quando essas imagens são empregadas para comunicar uma informação completa, a arte passa a chamar-se ilustração. (...) A ilustração adiciona à mensagem escrita um forte poder de atração, estimulando a imaginação e valorizando esteticamente a aparência visual de qualquer texto. É também uma forma visual de esclarecer palpavelmente para o leitor conceitos que, escritos, podem parecer abstratos.»

Fonseca, 1990 p. 57

Heller (2011, p. 14) desmente que a ilustração seja uma arte enfraquecida. O autor afirma que, apesar de ser uma arte aparentemente cada vez menos procurada em mercados publicitários e editoriais, os artistas nunca deixaram de criar imagens narrativas, simbólicas, metafóricas, humorísticas e satíricas para o consumo. Heller escreve que esta arte ainda é muito dinâmica e que se encontra mais forte que nunca.

Uma ilustração é uma técnica de expressão visual que se pode encontrar sozinha ou seguida de texto. Segundo Fonseca (1990, p. 57), esta técnica é extremamente rica e importante porque consegue vencer fronteiras geográficas, linguísticas e de tempo.

Para Ambrose & Harris (2005, p. 36), uma ilustração poderá exprimir-se melhor do que uma fotografia porque ao contrário da imagem fotográfica as ideias na ilustração são na maioria dos casos mais objectivas e, enquanto que um fotógrafo se cinge a ferramentas digitais com algumas restrições, um ilustrador consegue um maior controlo nas fases de criação porque é tudo manual.

Marshall (2008, p. 69 e 69) descreve o desenho como uma ferramenta integral do design. Mesmo com as mudanças tecnológicas e esta constante adesão a ferramentas digitais, o autor acredita que estas mudanças serviram particularmente para verificar a importância do desenho no mundo do design.

3.3.2 Tipografia, caligrafia & *lettering*

Alessio (2013) declara que a tipografia é o estudo de como formas de letras interagem numa superfície. Gerrit Noodzij, citado por Alessio, descreve tipografia como sendo uma escrita com caracteres pré-fabricados.

Segundo o autor (Alessio, 2013) em 1439 com a construção da primeira impressora de Gutenberg revolucionou-se o conceito de tipografia. Gutenberg deu ao mundo uma solução extremamente prática de impressão e foi esta tipografia como hoje a conhecemos. Alessio reforça a ideia de que «*typography was, and has continued to be, primarily the skill of setting type*»²⁹.

Bergström (2008, p. 97 e 98) nota que estamos rodeados por tipografia e que esta sem-



Figura 8 — Conjunto de Tipos, extraído de <http://midionews.com.br/wp-content/uploads/2015/02/06.03.png>

pre teve um papel importante na humanidade. Estes 26 caracteres convertem pensamentos, sentimentos, avisos em mensagens para o público. O autor defende que cada letra tem a sua personalidade. Estas podem adoptar diferentes caras, podem ser pretensiosas, vulgares, atrevidas, elegantes, simples, claras, tal como um indivíduo.

²⁹ «Tipografia era e continua a ser principalmente a atividade de dispor tipos.» (tradução da autora)

David Jury (2007, p. 8) declara que a tipografia estava tradicionalmente ligada ao design gráfico e maioritariamente à indústria da impressão, porém, actualmente com o avanço tecnológico, a tipografia é «cada vez mais usada para designar a disposição de qualquer material escrito e já não se aplica apenas ao trabalho dos tipógrafos.» Hoje em dia, segundo o autor, qualquer pessoa é tipógrafo.

Baines & Haslam (2002) reparam que desde o avanço tecnológico e com a crescente utilização de um computador pessoal, o ser humano está cada vez mais confortável com tipografia. Os autores afirmam que a tipografia preocupa-se com a estrutura e arranjo visual da linguagem que é utilizada, de forma a passar uma mensagem. A forma e estilo tipográfico variam consoante o trabalho e cliente, tempo e espaço, e nem sempre a tipografia ocupa um papel dominante no produto, por vezes esta pode até ser “invisível” ou secundária.

Os autores (Baines & Haslam, 2002) declaram que já estamos tão habituados à tipografia que seria impossível imaginar um mundo sem ela, livros, mapas, revistas, sinais de trânsito, entre outros. Para os autores, a tipografia carrega uma multiplicidade de mensagens em diversos formatos.

«Every day we wake up to type: from our first glimpse of an alarm clock, through the tuning of a rádio, to the brands of shampoo, toothpaste and cereal we use, we are bombarded by typographyc messages all vying for out attention and all this before we have even glanced at a newspaper.»³⁰

Baines e Haslam, 2002, p. 10

David Jury (2007) afirma que a presença silenciosa da tipografia no nosso dia-a-dia é essencial e de extrema importância, dando como exemplo uma situação de emergência em que nos sentimos claramente tranquilizados ao olharmos para os letrados a que estamos habituados. A desordem destes causa ao ser humano stress porque obriga a que o indivíduo saia da sua rotina e pense em actividades que normalmente dá como adquiridas.

Bergström (2008, p. 97) também nos alerta para o facto de que a tipografia não é sempre visível. Segundo o autor, a tipografia “invisível” é igualmente importante e crucial no nosso dia-a-dia. A tipografia “invisível” tem como lema «*silence should be the servant of the content*»³¹. Esta tipografia é normalmente encontrada em páginas de livros literários e artigos, de forma a que o

30 «Todos os dias acordamos com tipografia: desde o alarme do relógio, o sintonizar uma rádio, ás marcas de shampoo, pasta de dentes e cereais, somos bombardeados com mensagens tipográficas, todas nos chamam a atenção, e isto tudo antes de termos agarrado um jornal.» (tradução da autora)

31 «O silêncio deve ser um servo do conteúdo» (tradução da autora)

leitor consiga criar as suas próprias imagens. A tipografia visível passa por chamar a atenção de algo. Bergström dá o exemplo de uma revista, que abarca estes dois tipos de tipografia. Enquanto que na capa dessa revista pode e certamente será necessário um design arrojado no seu interior os artigos irão precisar de contenção visual.

O autor (David Jury, 2007) explica que o que conhecemos por linguagem visual é formado por palavras e imagens, bem como por hábitos e preconceitos gráficos e tipográficos muitas vezes regidos pela história e cultura.

Cheng (2005, p. 7) assevera que a tipografia continua a ser a exteriorização visual da linguagem.

Com a evolução das ferramentas digitais, David Jury (2007, p.13) acredita que se transformou não só a forma de fazer tipografia mas quem a faz actualmente alterou o seu método. O autor declara que «exigiu igualmente ao tipógrafo que pretende desafiar a nossa forma de ler que passasse a desafiar a forma de não ler».

Spencer (2004, p. 11) parece partilhar desta ideia quando declara que as novas capacidades tecnológicas e as mudanças sociais no início do século XX contribuem para uma ruptura, estimulando vontade de transformar a tipografia. Torna-la mais visual e menos linguística, num todo, menos linear.

«Typographers should look for fonts that are both well-drawn and well-engineered. In other words, they should look good and work well.»³²

Ken Barber, 2015

Ale Paul (2015) defende que antigamente a indústria parecia preocupada em transformar algo feito à mão em mecânico. Hoje em dia, como o mecânico é já um dado adquirido do ser humano, por consequência cada vez mais é procurado um regresso às origens, ao original feito à mão, mas sempre tendo em atenção a nossa própria era com propósitos de o projecto se inserir no nosso tempo.

«Os conhecimentos do typographo não devem resumir-se apenas em metter letras para o componedor com destreza, em fazer a distribuição d'ellas pelos caixotins com mais ou menos agilidade, em formar paginas com habilidade. Não é só isso: ha trabalhos na arte typographica que, por serem complicados e difficeis, requerem mais alguma coisa – é o DESENHO.»

Seraphim da Silva citado por Rodrigues (2012, p.129)

³² «Os tipógrafos devem procurar fontes bem desenhadas e estruturadas, por outras palavras, elas devem ser esteticamente apelativas e funcionar bem.» (tradução da autora)

Rodrigues (2012, p. 128) escreve que um tipógrafo deve parar de ser um mero executante e começar a «ambicionar igualmente alcançar a autonomia e a sabedoria intelectual, próprias do criador.»

Joseph Alessio (2013), descreve *lettering* como a arte de desenhar letras. Esta ilustração é concebida para um único propósito. O autor descreve que as letras são maioritariamente desenhadas à mão com o uso de ferramentas como o lápis, pincéis, grafite, entre outras, se bem que alguns designers optam por trabalhar directamente no *software* de computador.

Peter Bil'ak, citado por Alessio (2013) nota que a descrição de Noordzij implica uma distinção completa entre lettering e tipografia. *Lettering*, caligrafia ou até mesmo *graffiti* passam por criar formas de letra mas não nos oferecem esse sistema repetitivo descrito em parágrafos anteriores.



Figura 9 — *The past the present and the future are really one* (Thomas Pena) 2013, extraído de http://netdna.webdesignerdepot.com/uploads/2014/01/ht_004.jpg



Figura 10 — *The quick brown fox,* (Seb Lesbster) 2011, extraído de <https://m2.behance.net/rendition/pm/2688353/dispatch/a47bc12177ad-254610c19ba0d29bb46a.jpg>



Figura 11 — *Tag*, extraído de http://37.media.tumblr.com/61454237d2e7a427d6e68ac8756f3609/tumblr_n0paofFzvo1qdyqm-po1_500.jpg

Lettering segundo Fowkes (2014, p. 6, p. 178), é uma tendência em crescimento, quer seja desenhado à mão, directamente em *software*, ou ambos, cada vez mais estamos rodeados de *lettering* em trabalhos editoriais, *packaging*, design de produto, publicidade etc. O autor encoraja o *get back to basics* quando diz que desenhar tipografia pode abrir a nossa mente para mais possibilidades e combinações.

O designer Jason Carne (2014, pp. 80-81) afirma que todo o seu trabalho é feito à mão e que quando é necessário que não o seja fica relutante em fazê-lo. Para o designer, o que lhe apela em ser feito à mão é a individualidade e unicidade de um projecto. Carne afirma que cada projecto de *lettering* é genuíno e autêntico, cada projecto tem uma abordagem única e própria.

O designer Chris Piascik (2014, pp. 108-109) explica que o *lettering* ao contrário da tipografia, muitas vezes é em si uma peça de arte e prende a atenção do público muito mais facilmente, compelindo a passar mais tempo a olhar para a peça. Um dos concelhos do designer para quem quer começar a praticar esta arte é que se desenhe muito e com base em letras que já

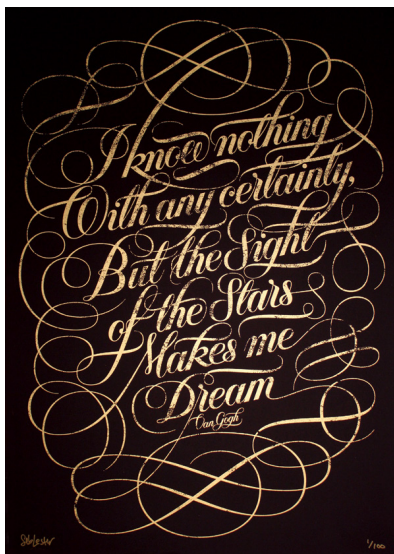


Figura 12 — *I know nothing* (Seb Leinster) 2014, extraído de <https://m2.behance.net/rendition/pm/15385769/dispatch/20bd109e411b3d7cc3e50b2d3db21a59.jpg>

existem, de forma ao designer se habituar às formas e curvas das letras, pois para o autor é indispensável saber as regras antes de as quebrar.

«Hand lettering is not typography at all![...] They are completely different disciplines.»³³

Joseph Alessio (2013)

Baines & Haslam (2002) também diferenciam tipografia de *lettering*. Para os autores, o *lettering* implica o uso da mão e uma caneta ou pincel, e afirmam que a principal diferença entre tipografia e *lettering* é o facto de as letras escritas à mão serem especiais e desenhadas para aquele propósito, independentemente de serem desenhadas para reprodução.

Alessio (2013) descreve que tanto a caligrafia como o *lettering* acompanham o ser humano há muitos anos, desde que o Homem começou a comunicar que se desenvolveram sistemas de escrita. O autor descreve que estas técnicas (caligrafia e *lettering*) crescem lado a lado juntamente com outras como a gravura, desde as antigas inscrições romanas até aos trabalhos de escribas em Bíblias antigas.

Eduilson Coan (n.d.) distingue estas três áreas numa simples frase: «entendo tipografia como um arquivo digital. O *lettering* pode ser apenas algumas letras, desenvolvidas para uma marca. Enquanto a caligrafia é feita num traço único».

«The more I drew type, the more fun I had. I was warping letter features and creating strange ligatures. It was the exact opposite of all the rules of typography I held dearly. Good typography is meant to be clear and easy to read — lettering has some wiggle room.»³⁴

Chris Piascik, 2010, p. 108

³³ «Hand lettering não é de todo tipografia!(...) Elas são disciplinas completamente diferentes.» (tradução da autora)

³⁴ «Quanto mais letras desenhava, mais me divertia. Estava a entortar certas características da letra e a criar ligações estranhas. Era o oposto de todas as regras da tipografia que estimava. Boa tipografia deve ser clara e legível – o *lettering* tem mais margem de manobra» (tradução da autora)

A tipografia é utilizada para infinitos propósitos, descreve Alessio, desde títulos a textos corridos que têm de ter em consideração uma série de normas e regras com que o *lettering* não tem de se preocupar porque se ocupa exclusivamente de títulos para exposição. Para o autor seria estranho imaginar *lettering* em texto corrido, e para isso dá a alternativa da caligrafia. Alessio descreve que apesar da caligrafia e o *lettering* estarem próximos, existem diferenças significativas entre eles. Caligrafia, diz Alessio, é essencialmente escrever letras, enquanto por outro lado o *lettering* tem como base o desenho dessas mesmas letras.



Figura 13 — *Home Sweet Home* (Seb Leinster) extraído de <http://d1nwvf4dbzt92y.cloudfront.net/wp-content/uploads/2009/09/seb-lester-homesweethome.jpg>

David Jury (2007) descreve a caligrafia como o estudo da escrita à mão. Caligrafia é uma palavra de origem grega que significa “escrita bela”. Esta arte continua a ter grande relevância em alguns sítios do mundo, como no Japão, China, e maioritariamente nos países de escrita árabe. Rosemary Sasson, citado por Jury (2007) afirma que a caligrafia exige duas condições, a primeira passa por uma escrita cuidadosamente desenhada e a segunda é que a escrita deve acrescentar uma dimensão poética à própria mensagem.

Ken Barber numa entrevista a Grant (2015) explica que apesar da inegável relação entre caligrafia e *lettering* ambos pertencem a campos diferentes, porque enquanto a caligrafia se ocupa da escrita com grande ênfase no movimento o *lettering* é descrito pelo autor como um desenho.

Também Ale Paul completa o pensamento de Barber quando diz que estas são ambas distintas mas complementares, descrevendo *lettering* como uma caligrafia desenhada. Para Ale Paul, a caligrafia é um processo de repetição, enquanto que o *lettering* é um processo muito mais racional. «*Some people can do calligraphy, some people can do lettering, some people can do both, and some people can't do either. (...) It's up to the graphic designer to know what's needed for the project and, accordingly, seek out a calligrapher, a letterer, or both.*»³⁵ (Grant, 2015).

Segundo Alessio (2013), após a invenção de Gutenberg, a caligrafia e o *lettering* continuam a ter um grande papel na comunicação, estas seguem as tendências e deixam o seu aspecto rococó e começam a ter um estilo mais sóbrio durante o século XIX. Segundo o autor, o *lettering* afirmou-se durante a Art Déco e o Modernismo, maioritariamente em *posters*, anúncios publicitários, capas de livros e logótipos.

³⁵ «Algumas pessoas conseguem fazer caligrafia, umas conseguem fazer lettering outras conseguem fazer ambas e outras não conseguem nenhuma. (...) Cabe ao designer saber o que é necessário para o projeto e procurar um calígrafo, *letterer* ou ambos.» (tradução da autora)

O *lettering* assim como a caligrafia também sofreu grandes alterações durante os tempos, como descreve o autor: «*the organic styles of the 70's, the new modernism of the 80's, and the grungy 90's styles aforementioned — bringing us to our modern lettering scene, with a smorgasbord of visual references to every period of history imaginable.*»³⁶ (Alessio, 2013)

Alessio (2013), escreve que o desenvolvimento de técnicas tipográficas continuou até ao século XIX e a impressão veio a desempenhar um papel de extrema importância no mundo. Após várias tentativas de simplificar a impressora de Gutenberg, em 1884 Ottmar Mergenthal constrói a máquina linótipia que revolucionou a indústria do jornal. Esta máquina foi uma das mais importantes, segundo Alessio, para acelerar o processo de impressão, embora algumas pessoas continuassem a utilizar a forma de Gutenberg esta indústria ao longo dos tempos foi evoluído e procurando formas de facilitar este processo.

Ale Paul (Grant, 2015) acredita que o design é uma resposta a uma necessidade de comunicação quando afirma que: «*what works in pinterest will likely not work for a butcher*»³⁷. Ou seja, para o autor, o design de um projecto produz uma identidade comunicativa e tudo o que ela engloba: tipografia, imagem, *lettering*, caligrafia entre outros, têm de servir esse propósito.

3.3.3. Fotografia

«*Painting and drawing are the arts of constructing an image, but photography is the art of selection.*»³⁸

David Präkel (2006, p. 19)

Souza (s.d., p. 2) escreve que antigamente as representações visuais eram feitas em rochas e cavernas e posteriormente em tinta sobre telas. A pintura passa assim a ser o principal modo de representação do mundo visível.

David Präkel (2006, p. 16) escreve que o desenho, tal como a fotografia, são tentativas de registo do mundo em duas dimensões. O mundo está em constante movimento, pessoas e objectos ambos se movem em três dimensões. A fotografia e o desenho acabam por querer parar o tempo e desviar a atenção do observador para um particular momento no tempo, a dinâmica do mundo torna-se estática e converte-se em bidimensional.

³⁶ «os estilos orgânicos dos anos 70, o modernismo dos anos 80 e o grunge dos 90 trazem ao *lettering* moderno uma conjunto de referências visuais para cada período da história que se possa imaginar.» (tradução da autora)

³⁷ «O que funciona no pinterest, não vai funcionar para um talhante» (tradução da autora)

³⁸ «A pintura e o desenho são artes de construção de uma imagem, mas a fotografia é a arte da seleção» (tradução da autora)

Fox Talbot, citado por Sontag (1971, p. 88) defende que a aproximação da imagem fotográfica à realidade está relacionada com as diferenças entre esta e a pintura. A fotografia acaba por se tornar num processo mais impessoal, enquanto que na pintura ou desenho o autor tem a total liberdade de criação.

Também Rogrigues escreve que uma das principais vantagens do desenho é ele permitir ao artista o total uso da imaginação, ao contrário de outras técnicas. (2012, p. 129)

Sontag (1971, p. 92) complementa o pensamento de Talbot afirmando que pintar é uma composição da realidade enquanto que fotografar, ainda que não cem por cento objectiva, é a sua divulgação.

David Präkel (2006, p. 19) explica-nos que enquanto que no desenho o artista tem total liberdade de criação, um fotógrafo trabalha com o que já existe, acaba por fazer uma seleção do que quer apresentar.

O principal objectivo da fotografia é documentar o mundo que é apresentado para discussão e consumo (Sontag, 1971, p. 111).

Sontag (1971, p. 6-7) alerta para o facto de que embora a fotografia retrate uma certa clareza a realidade o trabalho de um fotógrafo não é inteiramente ingénuo.

Apesar da fotografia aparentar um rompimento entre arte e realidade esta está carregada de gostos e intenções e consciência pessoal do autor. Mesmo que a sua intenção seja retratar a realidade, cabe ao autor controlar e manipular a perspectiva, luz e medidas do que quer fotografar. Deste modo Sontag conclui que a fotografia, assim como uma pintura ou desenho, é uma interpretação da realidade.



Figura 14 — *Desenho*, extraído de <http://www.wetcanvas.com/forums/attachment.php?attachmentid=35520&stc=1&d=1040076225>



Figura 15 — *Fotografia*, extraído de http://a.tgcdn.net/images/products/additional/large/1107_unicorn_head_mask_inuse.jpg

Sontag (1971, p. 17) nota que uma fotografia é algo muito fascinante. Ela acaba por ser um fragmento de tempo capturado, o que faz com que esta seja mais memorável do que um filme.

David Präkel (2006, p. 12) declara que a câmara e o olho não vêem o mesmo. Como o cérebro do indivíduo está constantemente a processar o que o ser humano vê, muitas vezes escolhe não processar alguns detalhes que numa imagem fotográfica são retratados com igual atenção.

A fotografia é a captura de um momento no tempo. Sontag (1971, p. 4) define a fotografia como um dos meios mais próximos da realidade visível.

Kossoy, citado por Souza (s.d., p. 7) considera as imagens fotográficas essencialmente como fontes de registo e informação histórica e alerta para o facto de que não se pode olhar para elas como representações do real. Assim como os documentos escritos, também as fotografias possuem ambiguidade. A informação que se encontra numa fotografia terá de ser analisada não só pelo que retrata mas também tendo em conta o seu contexto histórico.

Kossoy acrescenta que apesar de aparentarem ser reais, a realidade da própria fotografia acaba por ser uma segunda realidade, uma «realidade documental de uma representação construída.» O autor defende que o fotógrafo sempre teve a capacidade de interferir na fotografia e por esse motivo a fotografia acaba por ser uma soma de «elementos, construções e montagens.» (Souza, s.d. p.7)

*«Pictures fascinate us. They carry with them the memory of their subject and also its absence.»*³⁹

Bergström, 2008, p. 124

Sontag (1971, p. 164 e 165) alerta para o facto de que as imagens fotográficas, apesar de condutoras para um determinado espaço e tempo passados, criam um distanciamento entre o presente e o observador. O observador afasta-se do seu tempo e realidade actual para entrar no passado presente na fotografia, esquecendo-se que esta não o transporta para uma realidade mas sim uma representação da realidade.

Para Sontag (1971, p. 88) a fotografia é prova da realidade e da visão singularizada do fotógrafo, acabando por não ser só um registo mas antes uma visão do mundo.

Sontag (1971, p. 106-108-109) nota que uma fotografia muda o seu significado consoante o contexto em que está inserida. «[...] on a contact sheet, in a gallery, in a political demonstration, in a police file, in a photographic magazine, in a general news magazine, in a book, on a living-room

³⁹ «As fotografias fascinam-nos. Elas carregam nelas não só a memória do objeto mas também a sua ausência.» (tradução da autora)

wall»⁴⁰. Ocasionalmente as fotografias podem ser acompanhadas de legendas. Estas legendas, como descreve a autora, são influências directas no significado da imagem. Uma legenda pode tentar chamar-nos a atenção para um assunto que não está visível à primeira vista, estas pretendem persuadir a nossa percepção do que é visto na imagem fotográfica. Independentemente da legenda, não pode ser forçado um significado universal à imagem fotográfica.

Bergström concorda com Sontag quando diz que o contexto onde a imagem se insere é crucial. Este, segundo o autor, pode alterar ou intensificar radicalmente a sua mensagem. Assim sendo, o autor acredita que o segredo da imagem está essencialmente no contexto em que esta é inserida (Bergström, 2008, p. 134).

A autora conclui que as imagens estão tão presentes no nosso dia-a-dia que já passaram a ser a nossa realidade, realidade esta que está em constante renovação porque, tal como refere Sontag, o ser humano entedia-se facilmente e não quer versões completas (Sontag, 1971, p. 179).

Cada vez mais a realidade se torna monótona para os indivíduos e, nos dias que correm, a sociedade prefere ser guiada pela imagem porque na maioria das vezes esta acaba por ser mais estimulante e sedutora do que a própria realidade. A realidade envolve mais pensamento e a imagem é só uma noção disso (Sontag, 1971, p. 161).

Souza (s.d., p. 2) nota que com o decorrer do tempo e avanços tecnológicos o acesso à fotografia passou a ser cada vez mais popular e evidentemente acessível a massas, com máquinas de baixo custo, telemóveis com câmara fotográfica, computadores entre outros. Souza (s.d., p. 6) nota que a fotografia contemporânea está cada vez mais ousada, cada vez mais se liberta de convenções da fotografia tradicional.

Flusser, citado por Souza (s.d., p. 7) entende que o fotógrafo tem de ser um criador, ele tem de entrar dentro da máquina e quebrar as regras anteriormente estabelecidas. Para Flusser, um fotógrafo «é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico».

David Präkel (2006, p. 8) diz-nos que a originalidade numa fotografia é extremamente importante. A nossa visão é importante, o autor aconselha o fotógrafo a quebrar as regras e mudar convenções de forma a conseguir produzir imagens mais fortes.

Robert Frank citado por Sontag (1971, p. 111), escreve que uma fotografia com impacto é aquela que joga com a sua mensagem, ou seja, aquilo que está aparentemente retratado na foto poderá não ter uma interpretação simples. Para Frank uma fotografia deveria estar carregada de

40 «numa folha de contatos, numa galeria, numa demonstração política, arquivo de polícia, revista fotográfica ou numa revista de notícias gerais, num livro, numa parede de uma sala» (tradução da autora)

objectividade e mistério.

«*A strong picture does not just describe emotions – it creates them*»⁴¹

Bergström, 2008, p. 120

Bergström (2008, p. 120) escreve que uma imagem forte deve criar emoção e não descrevê-la, dando ao observador a liberdade de interpretação, esta interação acaba por sensibilizar o observador e a imagem acaba por se tornar dele.

Sontag (1971, p. 86) nota que a manipulação fotográfica, influenciou bastante a popularidade da fotografia. Segundo Souza (s.d., p. 2) a manipulação fotográfica ao contrário do que aparentemente se imagina, não é um produto recente, os fotógrafos sempre utilizaram esta técnica mas evidentemente que com a utilização de um computador hoje em dia esta manipulação torna-se extraordinariamente mais fácil de conseguir.

O verbo *manipular* carrega uma dicotomia interessante: ao mesmo tempo que pode significar habilidade e destreza manual também significa falsificar, adulterar algo (Souza, s.d., p. 9).

Peixoto (2013, p. 4) diz que a manipulação digital da imagem é muito mais do que retocar cores e modificar imagens, hoje em dia esta permite transformar a imagem em infinitos significados, sendo que a referência imediata ao objecto se torna cada vez mais prescindível.

Godolphim (1995, p. 17) define montagem fotográfica como a disposição de um conjunto de imagens, de forma a que no seu todo produza o significado desejado. Segundo o autor, esta permite uma maior flexibilidade de reprodução narrativa do que a tradicional fotografia. Assim sendo, como nos oferece mais margem de manobra para exercícios criativos e expressivos, a manipulação fotográfica tem o poder de adicionar ou não uma maior carga expressiva à fotografia e, por consequência, deturpar o significado da fotografia original. (Souza, s.d., p. 10)

«Se a modernidade nos proporcionou uma experiência de mundo através das imagens, a contemporaneidade faz o mundo acontecer dentro delas»

Irene Peixoto, 2013

Cardoso (s.d., p. 1) explica que um fotógrafo ao manipular imagens «exerce uma função

⁴¹ «Uma fotografia com um grande impacto não se limita a descrever emoções – mas sim a criá-las.» (tradução da autora)

chave na construção de uma visão de mundo.» Kossoy, citado por Cardoso, explica que o fotógrafo actua como um filtro cultural que expressa uma opinião ou ponto de vista.

Cardoso (s.d., p. 4) afirma que com o desenvolvimento das áreas tecnológicas o fotógrafo consegue uma posição cada vez mais singular. Nos tempos que correm um fotógrafo tem a capacidade imediata de visualizar a cena no momento e o aparelho é indiscutivelmente mais fácil de utilizar, permitindo ao artista tomar decisões no momento do acto fotográfico e desta forma aumentar as suas possibilidades criativas.

Estas alterações podem ter vários propósitos, Cardoso (s.d., p. 4) enumera quatro: podem ser solução de problemas compositivos, correções técnicas necessárias; iludir o observador e finalmente intensificar o significado da imagem.

Segundo (Souza, s.d., p. 9) a edição de fotografias é um exercício expressivo onde o resultado a maioria das vezes contém uma maior carga expressiva que o original. Desta forma, Souza considera a edição fotográfica o próprio modo de criação de imagens.

Mauad (1996, p. 98) conclui que esta possibilidade de mentir através de imagens é cada vez mais banal, contudo a autora declara que «não importa se a imagem mente; o importante é saber porque mentiu e como mentiu.»

3.3.3.1. Imagem

Bergström (2008, p. 124) descreve o nosso quotidiano como uma abundância de imagens. O autor explica que hoje em dia tirar uma fotografia é fácil, prático e divertido. Bergström nota que actualmente uma imagem pode até ser a nossa lista de compras. Vamos ao frigorífico, tiramos uma fotografia com o telemóvel ou câmara e mais tarde na mercearia vemos realmente o que nos faz falta. Acabamos por manter diários da nossa vida ao invés de escritos, visuais. Fazemos *upload* de fotos constantemente e partilhamos com a família e amigos. O ser humano já se habituou a imagens e esta avalanche de imagens acaba por banalizar as mesmas (Bergström, 2008, p. 120).

«The distance is lost, and criticism and analysis with it. After all, what is there to analyse in a picture of a fridge?»⁴²

Bergström, 2008, p. 120

⁴² «Perde-se a distância, o criticismo e a análise. Afinal, o que é que há para analisar numa fotografia de um frigorífico?» (tradução da autora)

Como já foi referido em parágrafos anteriores, existem vários factores que contribuem e condicionam o significado de uma imagem. Por vezes o observador não vê o mesmo que o fotógrafo. De qualquer das formas Bergström indica que o espectador não vê somente esta imagem, ele torna-se um co-produtor quando cria o seu próprio significado para a mesma. (Bergström, 2008, p. 154)

«The picture shifts angle and approach and suddenly we have another sex, another skin color, we are at our most beautiful or our most ugly. We are participating in a war, committing murder.»⁴³

Bergström, 2008, p. 157

Bergström, (2008, p. 157) defende que nós nos vemos nestas imagens. Elas acabam por nos atrair de tal forma que nos revemos nelas.

Bergström encara a imagem como uma peça de teatro. Para o autor a imagem necessita de três exigências: o espaço, o ponto focal e a dor. Toda a história tem de ter lugar num espaço, tal como o palco no teatro a imagem também tem o seu corte e formato. *«This is where everything happens and it is towards this space that the receiver's eye is expectantly directed»⁴⁴*. Dentro do espaço é necessário um ponto que se destaque do fundo, o ponto focal, *«like the main role on a stage»⁴⁵*, uma *figure*, isto cativa a atenção do espectador. E por último a dor, esta pode estar claramente representada ou invisível. Bergström descreve que esta última exigência é a mais fulcral. Este ponto apela às emoções do espectador, uma memória, um conflito ou uma perda (Bergström, 2008, p. 157).

Bergström (2008, p. 134) escreve que a imagem tem sempre de ter um contexto. Interno ou externo, mas sempre um. O interno revela a vida da imagem em si enquanto que o externo é encontrado no ambiente em que a imagem se encontra.

«A simple, and actually quite harmless, image of a political demonstration can, in combination with a headline, texto and design, be the most powerful and dramatic experience of the day for the reciever»⁴⁶

Bergström, 2008, p. 135

⁴³ «A imagem muda de ângulo e abordagem e de repente mudamos de género, cor de pele, estamos no nosso melhor ou no nosso pior. Participamos numa guerra, assassinamos alguém, (...)» (tradução da autora)

⁴⁴ «Este é o local onde tudo acontece e é para esse espaço que o olho do receptor está direccionado.» (tradução da autora)

⁴⁵ «como o papel principal num palco» (tradução da autora)

⁴⁶ «Uma simples e inofensiva imagem de uma demonstração política combinada com um certo título, texto e design pode ser a experiência mais poderosa e dramática do dia do observador» (tradução da autora)

Os exemplos mais simples deste contexto externo são títulos e textos que aparecem ao lado das imagens. (Bergström, 2008, p. 135)

3.3.4. Psicologia da cor

«A cor é mais do que um fenómeno óptico, mais do que um instrumento técnico.»

Heller, 2012, p. 18

Farina et al. (2006, p. 5-13) dizem-nos que nas artes visuais a cor não é meramente um aspecto decorativo ou estético. A cor está normalmente ligada à expressão de valores sensuais, culturais e espirituais.

Em comunicação visual a cor deve impressionar, expressar e construir, ou seja, a cor quando é vista deve provocar uma emoção com um significado próprio e uma capacidade de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia.

As cores têm um grande impacto no design e na comunicação, elas podem atrair, criar atmosferas e informar o espectador (Bergström, 2008, p. 200).

«Na realidade, a especificidade daquilo que será anunciado tem íntima conexão com a cor empregada, quer seja para transmitir a sensação de realidade, quer para causar impacto, realçar ou diferenciar.»

Farina et al., 2006, p. 116

Segundo Farina et al. (2006, p. 96) as cores estão presentes nas nossas vidas desde sempre, como exemplo o azul no céu ou o verde na vegetação.

As cores têm a capacidade de provocar sensações, quer positivas quer negativas, consoante o indivíduo e a sua cultura. Por exemplo, o branco para os ocidentais simboliza a vida, enquanto que para os orientais simboliza a morte, o nada (Farina et al., 2006, p. 97).

Heller (2012) explica-nos que não podemos dissociar as cores dos sentimentos. Estas não se combinam ao acaso nem por gosto pessoal, a autora explica-nos que as cores advêm de vivências pessoais, desde tenra idade que ficaram enraizadas na nossa linguagem e pensamento.

Toda a cor produz o seu efeito e muitas vezes esses efeitos podem ser opostos. Heller (2012) explica que o mesmo vermelho utilizado em contextos diferentes pode ter um efeito erótico ou inversamente aludir à violência. Cada cor «actua de modo diferente, dependendo da ocasião.» (Heller, 2012, p. 17)

Heller (2012) acrescenta que o comportamento de uma cor se altera consoante a forma como é apresentada, por exemplo com uma segunda cor, e se essa segunda cor for preto o significado dessa mesma cor altera-se de positivo para o contrário.

A autora explica que existem mais sentimentos que cores. Heller declara que para algumas pessoas é complicado exprimir os seus sentimentos por palavras e que se pode não só exprimir mas também tornar os nossos sentimentos visíveis com a utilização da cor e do seu simbolismo.

a) Azul

Com base nos seus estudos, Heller (2012), comprova que o azul é a cor preferida de grande parte da população. A autora declara que o azul é a cor de «todos os sentimentos bons» tal como a simpatia, confiança, harmonia e amizade. (Heller, 2012, p.23) Heller descreve também o azul como a cor do divino e das dimensões indefinidas e por isso «o azul é a cor de todas as ideias cujas realizações se encontram distantes.» Cor da distância e saudade, o azul remete-nos ainda para o irreal. A autora fundamenta que o azul é a cor mais fria, ultrapassando o branco. Heller explica que o branco tem uma conotação de luz enquanto que o azul carrega uma faceta obscura.

Farina et al. (2006 p. 102) acrescentam que o azul é a cor do infinito, do sonho, do que parece estar fora do nosso alcance, como o céu e o horizonte. O azul escuro remete para a sofisticação, profundidade, densidade.

b) Vermelho

Heller (2012) descreve o vermelho como a cor de todas as paixões, amor ou ódio. Todas as paixões sejam elas boas ou más, segundo a autora têm como cor o vermelho. Por detrás deste simbolismo está o conhecimento de como o sangue se comporta, este sobe á cabeça e a nossa figura fica vermelha por constrangimento, paixão ou as duas conjuntamente. Heller (2012) não descarta a possibilidade de que o vermelho não seja a única cor que aponta para o amor. O amor pode ser cinzento, preto, dourado, azul e até outras cores, a autora explica que tudo depende do sentimento (alegria, dor) que relacionamos com o amor.

A autora afirma que o vermelho é fogo e sangue, é a cor da força e da vida mas também é a cor da guerra. O vermelho dá força, não é por acaso que antigamente os guerreiros se vestiam e

alguns até pintavam o rosto desta cor. A autora acrescenta que o vermelho é uma cor dinâmica, e que «é a cor simbólica de todas as actividades que exigem mais paixão do que compreensão.» (Heller, 2012, p. 72)

Farina et al. (2006 pp. 98-99) completam o pensamento de Heller e dizem-nos que o vermelho carrega muitas vezes o significado de energia e poderá aludir à proibição ou a um sentimento de revolução. É uma cor quente que tem associações a dinamismo, revolta, movimento, coragem, furor, calor, excitação, ira, emoção, agressividade, extroversão e sensualidade.

c) Amarelo

Heller (2012) escreve que pertence ao amarelo a luz e o simbolismo do sol. No entanto, a autora avisa para o facto de que o amarelo é uma cor extremamente instável e que esta depende particularmente das cores que a acompanham. Por exemplo quando combinada com branco o amarelo tem uma aparência muito clara, por sua vez quando conjugada com preto o amarelo fica inconvenientemente chocante. A autora refere que o amarelo é uma cor extremamente incerta, esta é referida como sendo a cor do optimismo, da iluminação e entendimento mas em contrapartida também é a cor da irritação, inveja e hipocrisia. Heller (2012) escreve que tal como o sol, o amarelo opera de modo alegre e revigorante, é a cor da espontaneidade e impulsividade; mas recapitula que são preponderantes as associações negativas nesta cor. A autora declara que tanto a inveja como o ciúme são amarelos.

d) Verde

Heller (2012) descreve o verde como a cor que mais variações tem. Conseguindo da mistura entre o amarelo e azul, o verde é uma cor mutável que está constantemente a sofrer variações sob a influência de luz natural ou artificial.

O verde simboliza a pureza da Natureza. É uma forma e ideologia de vida, simboliza o amor e a consciência ambiental e por consequência Heller (2012) escreve que esta cor nega qualquer tipo de tecnologia. A autora afirma que o verde transmite calma, tranquilidade e segurança. Simboliza vida e saúde. Heller (2012) declara que verde é o contrário do que está morto ou morre, é a cor de tudo o que cresce e vigora. Esta cor simboliza a juventude, a imaturidade e a esperança, o que vem de encontro ao que foi descrito anteriormente, o verde ser uma cor oposta à morte. Em contrapartida, Heller (2012) acredita que o verde também tem uma conotação má. O verde também simboliza o veneno. É a cor mais utilizada para sugerir algo monstruoso. É a cor maioritária dos répteis. Heller (2012) escreve que este facto faz com que idealmente tudo o que seja verde não possa ser humano, o verde é descrito pela autora como a cor mais “anti-humana”.

e) Preto

Uma das perguntas mais feitas em relação a esta cor é se realmente esta se pode considerar uma cor, visto que se a soma de todas as cores nos dá o branco a ausência das mesmas é o preto. Deste modo, Heller (2012, p. 127) considera o preto uma não cor.

Heller (2012) descreve assim o sistema cromático das cores: branco-cinzentopreto onde o branco é o início e o preto é o fim. A autora diz-nos que o preto carrega um simbolismo de tudo o que está morto, a carne decomposta, as plantas podres e até os dentes cariados ficam pretos. No entanto, Heller (2012) apresenta o preto como a mais nobre das cores, descrevendo-a como a cor da elegância. Na religião cristã o preto simboliza a tristeza pela morte, o cinzento o juízo final e o branco a ressurreição. Heller (2012) afirma que o preto, juntamente com qualquer outra cor do espectro, acaba por transformar os significados positivos dessas cores em negativos. A autora dá-nos o exemplo do vermelho, quando separado acabamos por maioritariamente o associar ao amor, mas junto com o preto acaba por ter uma conotação de ódio. Heller (2012) declara que a utilização de preto e branco, tanto em fotografia como em filme, nos eleva para uma conotação documental, ao contrário da presença de cores. Na negação à utilização de cores, o conteúdo que nos quer ser transmitido recebe maior atenção por parte do espectador. Desta forma, Heller (2012) conclui que num mundo colorido as cores mais objectivas da realidade sejam o preto e o branco.

f) Branco

Heller (2012) acredita que o branco é a mais perfeita das cores. O branco não carrega nenhum significado negativo. A autora descreve o branco como a cor da perfeição e do bem (conotações que não são atribuídas a mais nenhuma cor). Esta cor também alude ao divino e ainda hoje é utilizada em ocasiões importantes como o casamento. Oposta ao preto e vermelho, que aludem poder e força, o branco é uma cor aparentemente delicada. Heller (2012) escreve que o sentimento mais importante que esta cor descreve é paz. O branco alude também à calma e à inocência.

Farina et al. (2006 pp. 97) descrevem o branco como neutro. Esta cor indica pureza e vida mas também algo incorpóreo. O vazio interior.

g) Cor-de-Rosa

Heller (2012) apresenta o rosa como a cor do charme e gentileza. O rosa é maioritariamente uma cor feminina. Esta cor é suave e por isso é considerada a cor do carinho e do afecto.

É a cor do deleite, do doce e suave. Por outro lado, Heller (2012) descreve o rosa como a cor da fantasia. É uma cor que estimula a nossa imaginação.

h) Violeta

Heller descreve o violeta como a cor dos sentimentos ambivalentes. A maioria das pessoas não aprecia esta cor. Mesmo assim, o violeta é considerada uma cor de prestígio com ligação à religião. É uma cor extravagante, que representa todos os pecados relacionados com a beleza, como a vaidade.

Esta cor também é vista como a cor da magia e também pode representar espiritualidade, sensualidade, intelecto e amor.

A autora diz-nos que o violeta é a última cor que antecede ao anoitecer, marcando assim a fronteira entre o visível e o invisível.

Heller explica que esta cor é a mais rara de encontrar na Natureza e a menos natural. Desta forma, Heller afirma que o violeta é cor mais original e artificial do espectro.

i) Cor-de-Laranja

Heller (2012) descreve o laranja como uma cor exótica. Esta cor provém da mistura do amarelo e do vermelho. O laranja tem uma conotação de sociabilidade e diversão. Esta cor tem como características a extroversão e ostentação. Heller descreve esta cor como sendo pouco séria e que raramente é levada a sério. O laranja também alude ao perigo, por exemplo todos os componentes tóxicos são devidamente identificados com uma base laranja.

Segundo Farina et al (2006 p. 100), o laranja carrega simbolismos de: calor, festa, força, energia e alegria.

CAPÍTULO IV: PROYECTO

CAPÍTULO IV: PROJECTO

Sempre entendi que a forma como interpretamos um poema é muito pessoal, porque na nossa leitura se reflecte sempre aquilo que somos e todas as nossas vivências. Neste projecto pretendi revelar a minha interpretação de alguns poemas de Fernando Pessoa, atrevendo-me a fazê-lo visualmente. Reconheço que tentar representar visualmente uma interpretação de um poema, sobretudo tratando-se de Fernando Pessoa, é talvez sonhar muito alto. Mas onde estaríamos nós sem tentar dar voz aos nossos sonhos?

Neste capítulo será feita uma análise e reflexão dos poemas escolhidos e das respectivas produções visuais. Estas ilustrações foram desenvolvidas com diferentes técnicas como fotografia, ilustração, *lettering* e colagem integradas em quatro livros.

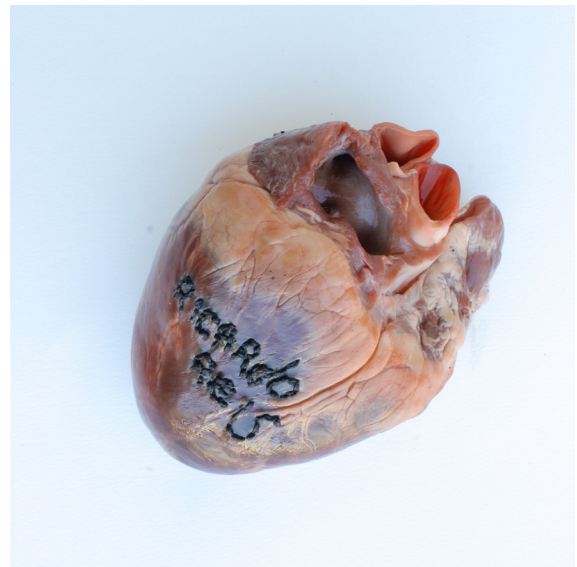


Figura 16 — *Corações de Pessoa(s)* - Fernando Pessoa

Figura 17 — *Corações de Pessoa(s)* - Álvaro de Campos

Figura 18 — *Corações de Pessoa(s)* - Alberto Caeiro

Figura 19 — *Corações de Pessoa(s)* - Ricardo Reis

Estas imagens apresentam o início do projecto PESSOA(S). A vida e obra de Fernando Pessoa não se encontra exposta no exterior, sente-se. As palavras do poeta acabam gravadas nos corações das pessoas, e é assim que a sua obra permanece memorável e intemporal. Estas imagens representam os corações de gerações que carregaram e continuam a carregar o nome do poeta consigo. Não foi utilizada qualquer tipo de manipulação fotográfica na criação desta peças, ou seja os corações foram realmente bordados.



Figura 20 — *Começa a haver meia-noite, e a haver sossego*

Começa a haver meia-noite, e a haver sossego

«Começa a haver meia-noite, e a haver sossego,

Por toda a parte das coisas sobrepostas,

Os andares vários da acumulação da vida...

Calaram o piano no terceiro andar...

Não oiço já passos no segundo andar...

No rés-do-chão o rádio está em silêncio...
Vai tudo dormir...
Fico sozinho com o universo inteiro.
Não quero ir à janela:
Se eu olhar, que de estrelas!
Que grandes silêncios maiores há no alto!
Que céu anticitadino! —
Antes, recluso,
Num desejo de não ser recluso,
Escuto ansiosamente os ruídos da rua...
Um automóvel — demasiado rápido! —
Os duplos passos em conversa falam-me...
O som de um portão que se fecha brusco dói-me...
Vai tudo dormir...
Só eu velo, sonolentemente escutando,
Esperando
Qualquer coisa antes que durma...
Qualquer coisa.»

Álvaro de Campos, 1934-b

Neste poema sinto mais uma vez a indiferença de Pessoa ao que se passa no mundo em seu redor. Reflete para mim uma certa repulsa por tudo o que é mundano e que lhe passa ao lado. Numa atitude de grande dualidade, o poeta parece querer apenas ficar sozinho com a sua obra, ignorando o que se passa à sua volta mas revelando simultaneamente estar ciente daquilo que se passa em seu redor. Seguindo a minha leitura do poema, resolvi representar um homem numa banheira. Nesta minha opção a água representa a vida, pois não há vida sem água. É como se Pessoa estivesse rodeado de vida, mas essa vida está a sufocá-lo. Essa vida não o deixa respirar, sente-se dormente naquele ambiente.



Figura 21 — *Quem tem alma não tem calma*

Não sei quantas almas tenho

«Quem tem alma não tem calma»

Fernando Pessoa, 1930-c

Está presente nesta citação novamente a instabilidade psicológica do autor. Mais uma vez, há uma alusão à diferenciação entre alma e corpo. O autor diz-nos que quem tem alma não tem calma. A meu ver, o autor quer dizer que o seu corpo pode aparentar estar bem, sossegado, enquanto que dentro dele, na sua alma, a realidade é que não tem sossego, talvez pela contínua luta de identidades dentro de si próprio. A minha representação visual mostra fogo sendo projectado no corpo de uma pessoa porque o fogo é um elemento de inquietação que queima, e também de destruição e força, para trazer para o plano corporal visualmente aquilo que exteriormente ele sente no seu interior.



Figura 22 — *Quem me roubou quem nunca fui na vida?*

Quem me roubou quem nunca fui e a vida?

«Quem me roubou quem nunca fui e a vida?

Quem, de dentro de mim, é que a roubou?

Quem ao ser que conheço por quem sou

Me trouxe, em estratégias de descida?

Onde me encontro nada me convida.

Onde me eu trouxe nada me chamou.

Desperto: este lugar em que me estou

Se é abismo ou cume, onde estão vinda ou ida?

Quem, quando por mim meus passos dados,

Entre sonhos e erros que me deu

À súbita visão dos mudos fados?

Quem sou, que assim me caminhei sem ser,
Quem são, que assim me deram aos bocados
À reunião em que acordo e não sou meu?»

Fernando Pessoa, 1930-d

Na minha leitura do poema, este verso alude mais uma vez à despersonificação e multiplicação do *eu* presentes na obra de Pessoa. O poeta diz-nos que com tantas identidades acaba por perder o *eu* original. Não sabe quem é: se uma junção dos *eus* que o habitam se um outro *eu* que não ele. Deixa de se conseguir identificar quer como pessoa quer como autor na sua obra. Parece que quando acorda, talvez de uma noite de delírio a escrever como tantas outras, não se consegue dissociar das personagens dentro de si. Nesta representação visual a mesma pessoa segue uma linha do tempo e acaba por se perder, multiplicando-se, não se percebendo onde começou e onde acaba e quem é o seu *eu* original. Não se consegue encontrar a si próprio nesta multiplicação de identidades.

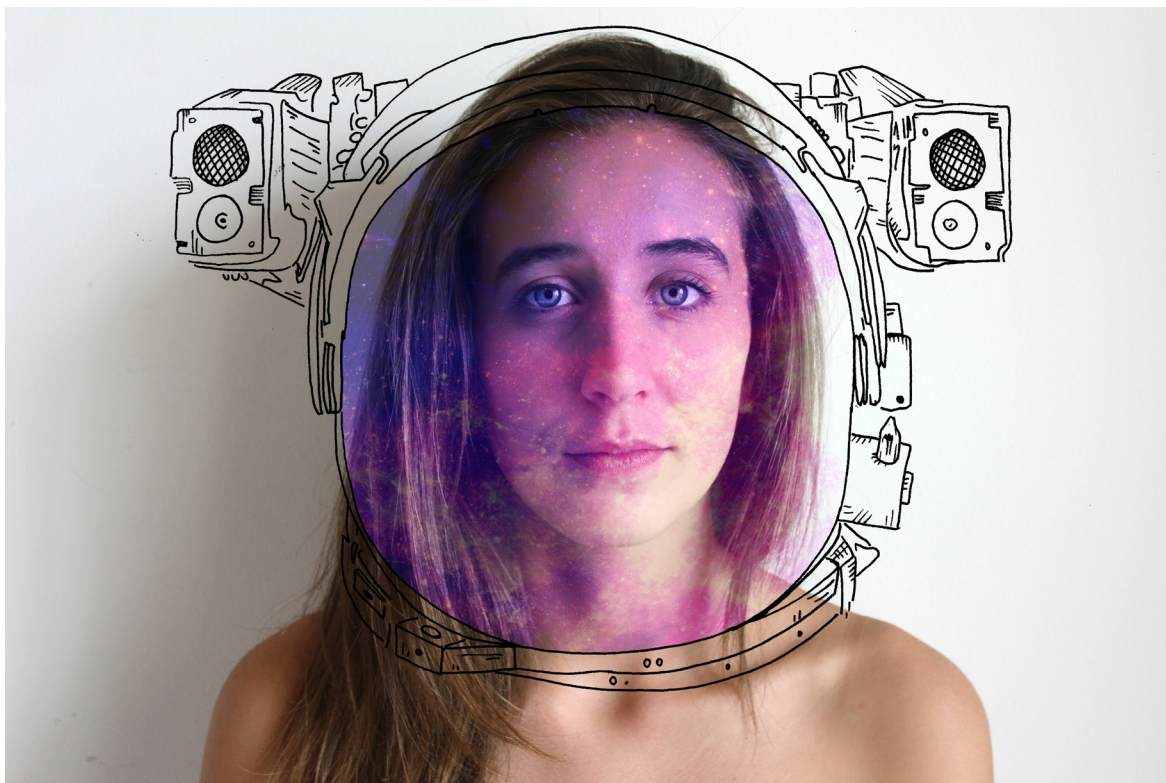


Figura 23 — *Sou quem falhei ser*

Pecado Original

«Sou quem falhei ser»

Álvaro de Campos, 1933-b

Neste verso de Pessoa noto uma espécie de desilusão constante por não ter conseguido o que queria ter e ser: a desilusão perante as suas falhas.

Quando somos crianças, os nossos sonhos e aspirações não são limitados por qualquer tipo de responsabilidade ou medos. Escolhi a figura de um astronauta para este poema porque não só a maioria das crianças sonha em voar como esta é uma profissão de extrema coragem e espírito de aventura. É o explorar de mundos desconhecidos. Talvez este explorar de mundos desconhecidos seja o motivo pelo qual tantas crianças desejam ser astronautas.

Esta representação visual é uma alusão aos nossos sonhos de infância. Na minha interpretação, para Pessoa nós somos os nossos projectos falhados. Aquilo que ele conseguiu não é importante. É mais importante aquilo em que falhou do que as suas conquistas.



Figura 24 — *Breve*

Breve o dia, breve o ano, breve tudo.

«Breve o dia, breve o ano, breve tudo, não tarde nada seremos»

Ricardo Reis, 1931

Esta interpretação visual acaba por ser uma representação bastante literal da noção de que acabamos todos em fumo e pó. Todos iremos desaparecer.



Figura 25 — *Quando puderes dizer o teu grande amor*

«Quando puderes dizer o teu grande amor, deixa o teu grande amor de ser grande»

Fernando Pessoa (Pantaleão), s.d.-l

Esta frase do autor fala-nos de um grande amor. Ele diz-nos que quando o contarmos, ele perde a sua intensidade e passa para um plano trivial, mundano. Deixa de ser uma paixão ardente e perde a sua magia. Como é do conhecimento geral, as borboletas no estômago são frequentemente uma representação de paixão na linguagem popular. Estas paixões intensas são por vezes vividas em idades tenras e deixam-nos uma sensação de mau estar/desconforto, palpitações, normalmente chamado de “borboletas no estômago”. Para a minha interpretação visual do poema, utilizei as referidas borboletas a quererem sair. As borboletas voam porque ele já não aguenta a paixão. E ao mesmo tempo que quer contar, quer continuar a guardá-las para si. As borboletas estão a sair porque, tal como o poema sugere, ao contar o seu grande amor o amor perde a magia, perde a intensidade e as borboletas escapam porque o segredo deixou assim de ser grande e mágico.



Figura 26 — *I know not what tomorroee will bring*

«*I know not what tomorrow will bring*»⁴⁷

Fernando Pessoa, 1935-b

Acredita-se que esta é a ultima frase que Fernando Pessoa escreveu. A interpretação que retiro desta frase acaba por ser completamente literal. Esta frase sugere que ninguém tem controlo sobre o tempo, sobre o amanhã. Esta representação acaba por retratar a morte como uma realidade desfocada, embora sempre presente na vida do homem.

⁴⁷ «Não sei o que o amanhã irá trazer» (tradução da autora)



Figura 27 — *Caricatura da própria alma*

Caricatura da própria alma

«Cada um de nós, na sua vida, não é senão a caricatura da sua própria alma»

Fernando Pessoa, s.d.-i

A alma é algo incorpóreo. Não temos qualquer tipo de representação ou prova física da sua existência. Resolvi utilizar as tatuagens para este poema. A tatuagem permite-nos tornar visuais as nossas emoções, demónios interiores, o nosso eu e usá-los quase como uma etiqueta no nosso próprio corpo. A maioria das tatuagens carregam significado pessoal. É como se o ser humano se quisesse dar a conhecer sem ser necessário falar. Desta forma, foi pedido à modelo que descrevesse uma tatuagem que ilustrasse sua alma. Desta forma desenhei o que a modelo me sugeriu e apliquei digitalmente na imagem.



Figura 28 — *Nunca me vi nem achei*

Não sei quantas almas tenho

«Continuamente me estranho

Nunca me vi nem achei»

Fernando Pessoa, 1930-c

Pessoa está constantemente à procura do *eu*. Como foi sendo referido ao longo do projecto, o poeta ao criar heterónimos e outras personagens acaba por se perder a ele mesmo e já não se conseguir encontrar. A sua alma e corpo começam a parecer-lhe estranhos, acaba por perder-se na onda de personagens que inventa.

A minha escolha de um *puzzle* na interpretação deste poema pretende evidenciar como o autor numa busca constante pela sua forma tem muita dificuldade em se encontrar. Por este motivo, tentei construir a imagem do *puzzle* de forma a parecer de difícil resolução.

Ao invés da forma convencional de um *puzzle* foram escolhidos triângulos. O triângulo é considerado um símbolo extremamente complexo e com diferentes significados em diversas

situações e culturas. Mesmo sendo um símbolo que carrega diferentes significados, faz sentido escolher o triângulo para substituir as peças convencionais do *puzzle* pois este alude às tríades: início, meio e fim; corpo, alma e espírito. (Nobre, s.d.)

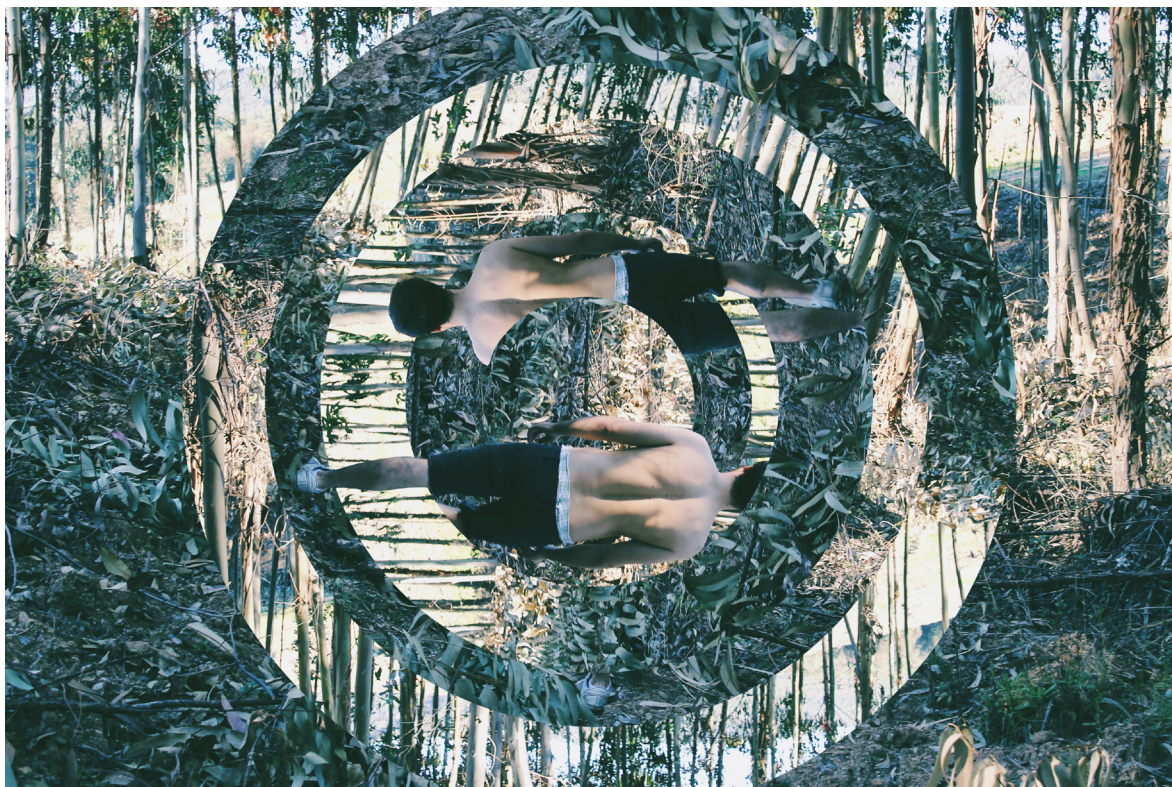


Figura 29 — *Eu sou do tamanho do que vejo*

VII - Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo

«Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...

Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer

Porque eu sou do tamanho do que vejo

E não, do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena

Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.

Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,

Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,

Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,

E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.»

Alberto Caeiro, s.d.-a

Partindo da minha leitura deste poema utilizei uma fotografia, rodando-a várias vezes para proporcionar várias perspectivas do mesmo local, permitindo que não se tenha uma visão redutora daquilo que nos rodeia e sim várias perspectivas e pontos de vista.



Figura 30 — *Cor*

Há uma cor que me persegue e que eu odeio

«Há uma cor que me persegue e que eu odeio,

Há uma cor que se insinua no meu medo.

Porque é que as cores têm força

De persistir na nossa alma

Como fantasmas?

Há uma cor que me persegue e hora a hora

A sua cor se torna a cor que é a minha alma»

Ricardo Reis, s.d.-b

Neste poema o autor descreve uma cor que o incomoda. No meu entender, esta cor pode representar um sentimento ou pensamento que o persegue. A *cor* acaba por ser a personificação de alguém, um sentimento ou pensamento que pode estar a persegui-lo e a assombrá-lo. De tantas vezes que ele sente isso, ele começa quase que a transformar-se na *cor*, como uma alusão a um demónio que o persegue.



Figura 31 — *Há quanto tempo que não sou capaz*

Há tanto tempo que não sou capaz

«Há tanto tempo que não sou capaz

De escrever um poema extenso!

Há anos...

Perdi a virtude do desenvolvimento rítmico

Em que a ideia e a forma,

Numa unidade de corpo com alma,

Unanimemente se moviam...

Perdi tudo que me fazia consciente

De uma certeza qualquer no meu ser...

Hoje o que me resta?

O sol que está sem que eu o chamasse...

O dia que me não custou esforço...
Uma brisa, com a festa de uma brisa
Que me dão uma consciência do ar...
E o egoísmo doméstico de não querer mais nada
Mas, ah!, minha *Ode Triunfal*
O teu movimento rectilíneo!
Ah, minha *Ode Marítima*
A tua estrutura geral em estrofe antiestrofe e epodo!
E os meus planos, então, os meus planos —
Esses é que eram as grandes odes.
E aquela a última a suprema a impossível!»

Álvaro de Campos, 1934-c

Na minha leitura deste poema, Álvaro de Campos acaba por mostrar-se derrotado e apresenta-se claramente nostálgico em relação ao que era em comparação com o que é agora a sua obra. O poeta diz-nos que perdeu tudo o que o fazia consciente e acaba por não lhe restar nada. Sente-se vazio e vencido pelo tempo. Parece que o tempo lhe roubou o talento. Assim sendo, nesta fotografia os olhos da modelo estão a encher-se de bolor e teias de aranha, como se a sua alma e a sua visão do mundo tivessem perdido a validade. O seu talento acaba destruído pelo tempo...



Figura 32 — *Realidade*

Seja o que for que esteja no centro do Mundo,

«Seja o que for que esteja no centro do Mundo,
Deu-me o mundo exterior por exemplo de Realidade,
E quando digo “isto é real”, mesmo de um sentimento,
Vejo-o sem querer em um espaço qualquer exterior,
Vejo-o com uma visão qualquer fora e alheio a mim.
Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo.

Estou mais certo da existência da minha casa branca
Do que da existência interior do dono da casa branca.

Creio mais no meu corpo do que na minha alma,
Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade.
Podendo ser visto por outros,
Podendo tocar em outros,
Podendo sentar-se e estar de pé,
Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fora.
Existe para mim — nos momentos em que julgo que efetivamente
(existe —

Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo

Se a alma é mais real

Que o mundo exterior como tu, filósofo, dizes,
Para que é que o mundo exterior me foi dado como tipo da
(da realidade?)»

Alberto Caeiro, 1917

Este poema descreve um tema que sempre esteve muito presente na vida do poeta, tanto nos heterónimos como ortónimo: a realidade. Como já foi referido em capítulos anteriores, Caeiro crê mais no corpo do que na alma. «Deu-me o mundo exterior por exemplo de realidade». Para Caeiro é real o que ele vê e por isso o seu corpo é mais real do que a sua alma. Para este poema resolvi trabalhar a fotografia em múltipla exposição, demonstrando a Natureza e o corpo de Caeiro, deixando o corpo branco - o branco não significa somente paz, simboliza também algo incorporeal, o vazio interior, que é o que o poema pretende demonstrar – e a *realidade* exterior do seu corpo (Natureza) visível de forma a enfatizar que para Caeiro a realidade exterior é a única realidade.



Figura 33 — *Partir*

Ode Marítima

«Ah seja como for, seja por onde for, partir»

Álvaro de Campos, s.d.-a

Esta imagem por si só é bastante esclarecedora da minha interpretação das palavras de Álvaro de Campos. O poeta deseja partir independentemente de como ou para onde. Parece não querer mais ficar onde está aparenta um desejo de descobrir o desconhecido. A utilização da frase *get lost and find yourself* para ilustrar os sapatos acaba por ser uma analogia á segunda língua do poeta, que aprendeu quando se muda para Durban que foi certamente uma viagem que teve grande influência na vida do poeta.



Figura 34 — *A música, sim a música*

A música, sim a música...

«A música, sim a música...

Piano banal do outro andar.

A música em todo o caso, a música..

Aquilo que vem buscar o choro imanente

De toda a criatura humana

Aquilo que vem torturar a calma

Com o desejo duma calma melhor...

A música... Um piano lá em cima

Com alguém que o toca mal.

Mas é música...

Ah quantas infâncias tive!

Quantas boas mágoas?,
A música...
Quantas mais boas mágoas!
Sempre a música...
O pobre piano tocado por quem não sabe tocar.
Mas apesar de tudo é música.
Ah, lá conseguiu uma música seguida
Uma melodia racional —
Racional, meu Deus!
Como se alguma coisa fosse racional!
Que novas paisagens de um piano mal tocado?
A música!... A música...!»

Álvaro de Campos, 1934-d

Com a imagem que escolhi para este poema tentei ilustrar a relação das nossas emoções com a música. Será que ela parte do coração para o cérebro? Ou do cérebro para o coração? Onde residem verdadeiramente as nossas emoções? De qualquer das formas, começa por despertar em nós sentimentos que nos envolvem. Esse envolvimento esta aqui representado pela cor, textura e movimento da pintura na modelo.



Figura 35 — *Se me recordo quem fui, outrem me vejo*

Se recordo quem fui, outrem me vejo

«Se recordo quem fui, outrem me vejo
E o passado é o presente na lembrança.
Quem fui é alguém que amo
Porém sòmente em sonho.
E a saudade que me aflige a mente
Não é de mim nem do passado visto,
Senão de quem habito
Por trás dos olhos cegos.
Nada, senão o instante, me conhece.
Minha mesma lembrança é nada, e sinto
Que quem sou e quem fui
São sonhos diferentes.»

Ricardo Reis, 1930

Na minha leitura do poema, constato que existem no poeta duas pessoas diferentes: uma do passado, que ele admira e a que quer voltar, mas que só consegue ver em sonho, e uma do presente. É do que foi naquele passado que sente saudades, daquele outro que habita em si por trás da vida e do eu que é agora. Neste poema, a minha interpretação visual passa por uma alusão ao sonho. De tantas saudades que sente do seu antigo eu, ele força-se a dormir e a visitar esse antigo *eu*.



Figura 36 — *X-Guardador de rebanhos*

X- Guardador de Rebanhos

«Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?

Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois,
E a ti o que te diz?

Muita coisa mais do que isso.

Fala-me de muitas outras coisas.

De memórias e de saudades

E de coisas que nunca foram.

Nunca ouviste passar o vento.

O vento só fala do vento.

O que lhe ouviste foi mentira,

E a mentira está em ti.»

Alberto Caeiro, s.d.-b

Neste poema, o poeta parece acreditar que atribuímos sentimentos a coisas triviais que são só coisas. Só devem ser vistas como coisas, tal como o vento. O vento não carrega as nossas memórias, não deve ser visto como um portal carregado com simbolismos da nossa própria vida, mas sim apreciado em si só. Acredito que Caeiro com este poema nos quer abrir os olhos para uma dimensão mais alta do que a Natureza. Quando o poeta nos chama “mentirosos” está a tentar de alguma forma culpabilizar-nos pelo facto de abusarmos de uma força que é a Natureza, quando afirmamos que o vento fala sobre os nossos problemas e saudade. Também se nota mais uma vez a preocupação do poeta em deixar a Natureza ser, sozinha, e não interferir no decurso das coisas.



Figura 37 — *Vivem em nós inúmeros*

Vivem em nós inúmeros

«Vivem em nós inúmeros,
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou sòmente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu ‘screvo.»

Ricardo Reis, 1935

Na minha visão do poema, Ricardo Reis encontra-se a *sufocar* Fernando Pessoa. É como se todas essas forças interiores de Pessoa disputassem para ver quem se vai manifestar. O eu-lírico procura fazer calar esse turbilhão de vozes, fazendo prevalecer a sua vontade, a sua voz, para tentar impor uma ordem nesse seu caos interior.



Figura 38 — *Lisbon Revisited*

*Lisbon Revisited*⁴⁸

«[...]Não me tragam estéticas!

Não me falem em moral!

Tirem-me daqui a metafísica!

Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas

Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —

Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.

⁴⁸ «Lisboa Revisitada» (tradução da autora)

Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?
Não me macem, por amor de Deus!
Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?
Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!»

Álvaro de Campos, 1923

Nesta imagem a caixa representa a sociedade e as regras e costumes que são naturalmente impostos pela sociedade.

A palavra pensar pretende sugerir *think outside the box* porque, como nos diz o poema ele não quer ficar refém do sistema. A tinta pretende ser uma representação de Pessoa e Heterónimos a saírem do sistema, não conformados com o que os outros esperam deles o vermelho alude á paixão e intensidade, como se ele se quisesse libertar da *caixa*.



Figura 39 — *Como é por dentro outra pessoa*

Como é por dentro outra pessoa

«Como é por dentro outra pessoa

Quem é que o saberá sonhar?

A alma de outrem é outro universo

Como que não há comunicação possível,

Com que não há verdadeiro entendimento.

Nada sabemos da alma

Senão da nossa;

As dos outros são olhares,

São gestos, são palavras,

Com a suposição de qualquer semelhança

No fundo.»

Fernando Pessoa, 1934-a

Cada pessoa é composta de um corpo e de uma alma. Todos temos uma parte corpórea e uma parte espiritual. O corpo é o que conseguimos ver e perceber que é real. A parte espiritual, só quando a pessoa nos quer mostrar é que conseguimos ter noção de que ela existe. Só podemos conhecer a alma de alguém através da expressão corporal dessa pessoa, mas nunca sabemos na realidade o que aquele olhar ou gesto significa, porque a realidade só a nossa conhecemos. É como se tal como um palhaço, cada pessoa carregasse uma máscara que tem de tirar para conseguirmos vê-la. Pessoa diz-nos que não há verdadeira comunicação possível com a alma de outrem. Na interpretação visual escolhi a representação de um palhaço, pois não só carrega uma máscara diariamente como também, na maioria das vezes, os seus gestos e olhares são pré-definidos, sendo verdadeiramente impossível descobrir quem é que está atrás da máscara.



Figura 40 — IX - *Guardador de Rebanhos*

IX - Guardador de Rebanhos

«Sou um guardador de rebanhos.

O rebanho é os meus pensamentos

E os meus pensamentos são todos sensações.

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.

Pensar numa flor é vê-la e cheirá-la

E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor

Me sinto triste de gozá-lo tanto,

E me deito ao comprido na erva,

E fecho os olhos quentes,

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,

Sei da verdade e sou feliz.»

Alberto Caeiro, s.d.-c

Neste poema, Caeiro descreve-nos que é através de sensações que o poeta conhece a realidade. Vê o mundo sem necessidade de explicação, sem filosofias ou significados adjacentes a objectos e principalmente à Natureza. Uma árvore é apenas uma árvore. A realidade é a Natureza e, com isso, tendo em conta que a interpretação dos poemas é unicamente minha, acredito que o poeta também se sente parte deste sistema. Também Caeiro (corpo) é real, também ele faz parte da Natureza. E tendo em conta este desejo, a passagem para o visual passa por uma personificação da Natureza pois Caeiro através das sensações consegue a realidade que tanto procura.



Figura 41 — Tabacaria

Tabacaria

«O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;»

Álvaro de Campos, 1928

Na minha interpretação deste poema resolvi criar um ambiente com livros, álcool, tabaco, e finalmente sangue que representam o sentir do poeta que nos diz que por mais que faça, por mais que trabalhe, escreva, pense e sangue continuará a não ser nada.

As técnicas utilizadas nesta imagem foram fotografia e *lettering*. Escolhi estas técnicas para enfatizar a ideia de que Pessoa quer fazer muitas coisas ao mesmo tempo: sonhar, rezar, pensar, escrever, numa atitude quase frenética e quase obsessiva. O poeta sente no entanto que nada do que faz tem valor, falhando em tudo o que faz.



Figura 42 — *Dactilografia*

Dactilografia

«Temos todos duas vidas:

A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,

E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa;

A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,

Que é a prática, a útil,

Aquela em que acabam por nos meter num caixão.»

Álvaro de Campos, 1933-a

O autor diz-nos que para ele existem duas vidas: a que sonhamos em criança e a que vivemos actualmente, a prática e a mundana. Resume essa diferença como se a mundana fosse aquela em que iremos morrer. A outra mantém-se imortal, porque certamente nós em crianças não te-

mos a ideia de morte tão presente nem tão pouco a vivenciamos ou nos deixamos consumir pelo assunto. Deixa de ser uma realidade para uma criança, aludindo à sua inocência. Neste poema quis dividir a mesma pessoa ao meio, em que num lado da cara representei uma visão infantil que mostre como esta pessoa se via em criança (coroa, princesa) e em contraste, segundo Pessoa, a dura realidade dessa expectativa que se foi perdendo.

Na realidade consigo estabelecer alguma ligação com o poema *Lisbon Revisited* de Álvaro de Campos apresentado anteriormente, pois a ideia de «acabam por nos meter num caixão» também pode ser alusiva a uma certa formatação exigida pela sociedade e que nos transforma naquilo que a sociedade espera de nós e não naquilo que nós queremos verdadeiramente ser.



Figura 43 — *Última estrela a desaparecer antes do dia*

Última estrela a desaparecer antes do dia

«Última estrela a desaparecer antes do dia,
Pouso no teu trêmulo azular branco os meus olhos calmos,
E vejo-te independentemente de mim;
Alegre pelo critério que tenho em poder ver-te
Sem “estado de alma” nenhum, sonho ver-te.
A tua beleza para mim está em existires
A tua grandeza está em existires inteiramente fora de mim»

Alberto Caeiro, 1918

Neste poema, apresento uma “ninfá” que pretende representar a Natureza e a sua beleza como é descrita no poema. Esta foi uma opção mais literal mas queria evidenciar uma coisa simples como a Natureza. A caligrafia gótica que envolve a modelo, também ela é uma alusão à Natureza e à sua simplicidade. Este tipo de caligrafia é, na maior parte das vezes, predefinido. Neste caso, ao invés de uma tradicional abordagem ao gótico, foi desenhado um estilo mais fluído. Como a Natureza, pode aparentar ser sempre o mesmo mas se olharmos com atenção consegue sempre surpreender-nos. A cor azul escura remete à profundidade e densidade da Natureza.



Figura 44 — XXXIX - *O mistério das coisas*

XXXIX – O mistério das coisas, onde está ele?

«O mistério das cousas, onde está ele?

Onde está ele que não aparece

Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?

Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?

E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?

Sempre que olho para as cousas e penso no que os

homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.
Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.
Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas»

Alberto Caeiro, s.d.-d

Na minha interpretação, o poeta faz mais uma vez alusão à Natureza, dizendo que as coisas são somente coisas. Ele menospreza os filósofos e a metafísica porque para ele a realidade está no objecto e o objecto não carrega nenhum significado para além dele próprio.

Diz-nos que devemos ver o mundo como ele é e não inventarmos, tal como os filósofos, significados ocultos para meras coisas. Na parte visual escolhi utilizar desenho de observação sobreposto por uma representação fotográfica da natureza. O desenho de observação foi escolhido pela espontaneidade e pela falta de pensamento que carrega. Quando desenhamos sem olhar para o papel, porque não estamos a pensar, estamos apenas a ver. É um exercício àquilo que Caeiro nos propõe: olhar a Natureza sem envolver a metafísica.



Figura 45 — Não sei quantas almas tenho

Não sei quantas almas tenho

«Não sei quantas almas tenho.

Cada momento mudei.

Continuamente me estranho.

Nunca me vi nem achei.

De tanto ser, só tenho alma.

Quem tem alma não tem calma.

Quem vê é só o que vê,

Quem sente não é quem é,

Atento ao que eu sou e vejo,

Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que segue prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: “Fui eu”?
Deus sabe, porque o escreveu.»

Fernando Pessoa, 1930-c

Na minha interpretação deste poema, Fernando Pessoa diz-nos mais uma vez que já não sabe quantas almas tem. Literalmente, considera-se que será uma alusão, mais uma vez, à contínua multiplicidade de identidades de que o autor sofre. Neste poema, na minha interpretação, entende-se que por se ter multiplicado tantas vezes, muitas, como foi referido em parágrafos anteriores, em estado de delírio, não se chega a conhecer e acaba por se achar estranho. Por estes motivos, na parte visual resolvi pegar nos olhos - que são o espelho da alma - e multiplicá-los até perdermos a essência do primeiro eu.

A colagem foi a técnica escolhida para esta representação visual, para dar uma outra dimensão à imagem. Com a colagem penso conseguir uma melhor representação da sobreposição física dos *eus* pessoanos.

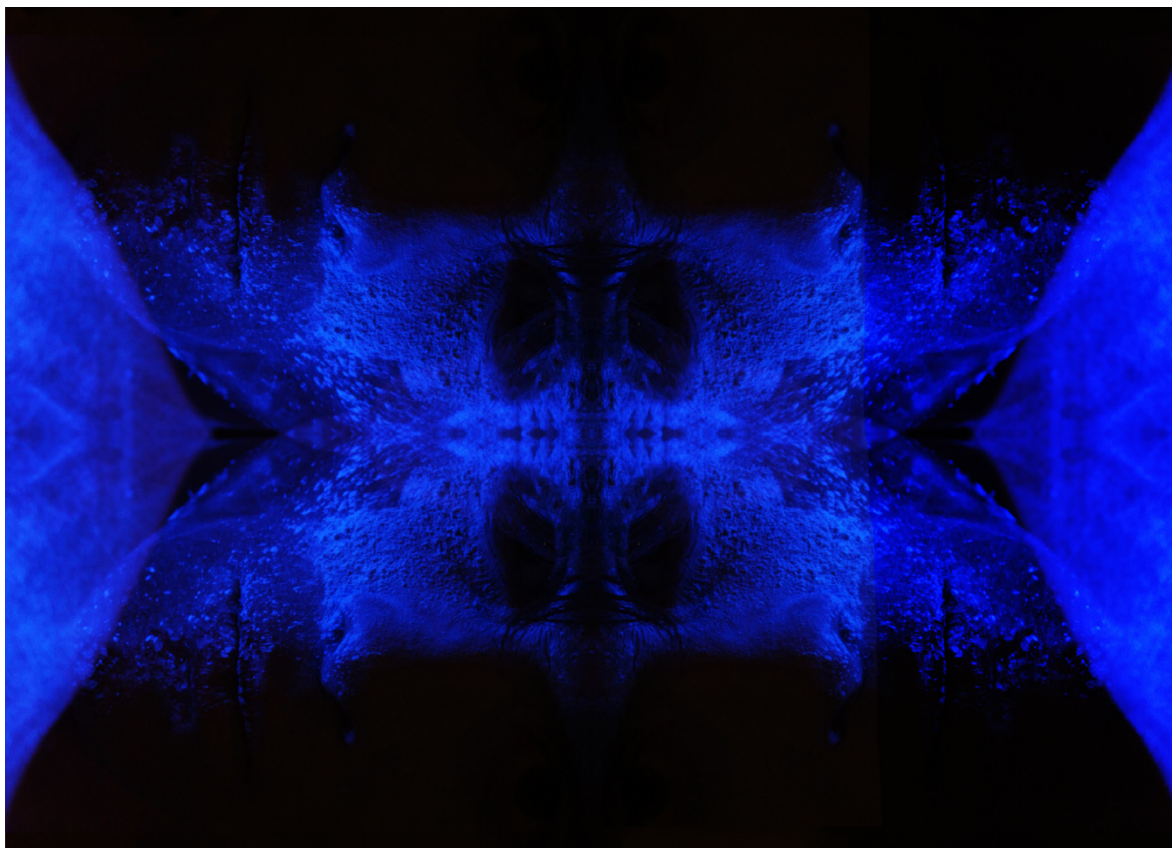


Figura 46 — *Afinal, a melhor forma de viajar é sentir*

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir

«Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.

Sentir tudo de todas as maneiras.

Sentir tudo excessivamente

Porque todas as coisas são, em verdade excessivas

E toda a realidade é um excesso, uma violência,

Uma alucinação extraordinariamente nítida

Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,

O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas

Que são as psique humanas no seu acordo de sentidos.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
Quanto mais personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quando mais simultaneamente sentir com todas elas
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo»

Álvaro de Campos, s.d.-b

Para mim, este poema descreve mais uma vez a multiplicação do *eu* pessoano. O autor escreve: «quanto mais personalidades eu tiver [...] mais possuirei a existência total do universo». No meu entender, Campos escreve que precisa destes múltiplos seres para conseguir viver. Esta imagem é uma representação dessa multiplicação do eu. A mesma foto foi repetida e sobreposta quatro vezes de forma a criar quatro identidades que representem ortónimo e heterónimos.



Figura 47 — *Aniversário*

Aniversário

«Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!

Hoje já não faço anos.

Duro.

Somam-se-me dias.

Serei velho quando o for.

Mais nada»

Álvaro de Campos, 1929

Este poema já foi discutido durante o projecto. Escolhi esta estrofe onde o autor nos dia que já não vive, dura. Parece que já viveu o que tinha a viver e acaba por passar os dias á espera da morte. Para esta imagem escolhi a representação das moiras. As moiras, na mitologia grega, eram três irmãs que professavam o destino dos deuses e mortais. Estas eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio que representava a vida dos homens. (Martins, 2014, p. 177) Desta forma, a comparação pareceu-me evidente.



Figura 48 — *Porque esqueci quem fui em criança?*

Porque esqueci quem fui em criança?

«Porque esqueci quem fui quando criança?

Porque deslembra quem então era eu?

Porque não há nenhuma semelhança

Entre quem sou e fui?

A criança que fui vive ou morreu?

Sou outro? veio um outro em mim viver?

A vida, que em mim flui?

Houve em mim várias almas sucessivas

Ou sou só um inconsciente ser?»

Fernando Pessoa, 1932-c

Neste poema, Pessoa escreve que não se consegue encontrar nem identificar nele mesmo. Esta imagem é uma representação de um ser com pouca semelhança ao ser humano e tem como propósito, tal como o poeta, perder a correspondência entre quem foi e quem é Pessoa. O poeta acaba por perder a sua humanidade. A ideia de despersonalização é ainda reforçada pelos olhos esvaziados da modelo.



Figura 49 — *Tudo que amei, se é o que o amei, ignoro*

Tudo que amei, se é que o amei, ignoro

«Tudo que amei, se é que o amei, ignoro,
E é como a infância de outro. Já não sei
Se o choro, se suponho só que o choro,
Se o choro por supor que o chorarei.

Das lágrimas sei eu... Essas são quentes
Nos olhos cheios de um olhar perdido...
Mas nisso tudo são-me indiferentes
As causas vagas deste mal sentido.

E choro, choro, na sinceridade

De quem chora sentindo-se chorar
Mas se choro a mentir ou a verdade,
Continuarei, chorando, a ignorar»

Fernando Pessoa, 1934-b

Neste poema está presente mais uma vez a multiplicação do *eu*. Quando Pessoa escreve: «tudo o que amei, se é que amei [...] é como a infância de outro, já não sei se o choro, se suponha só que o choro» neste verso o poeta aparenta uma desorientação, não sabe se o que sente é dele se de outro e perde-se nesta dualidade. Desta forma esta imagem pretende ilustrar uma divisão do ser.

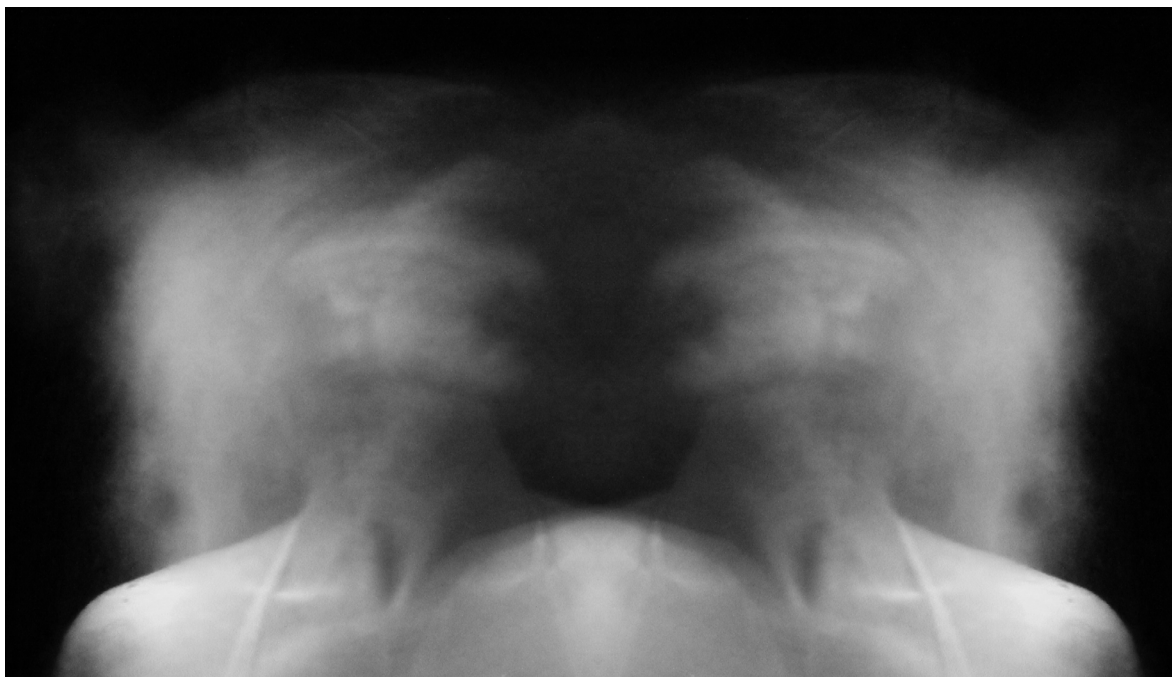


Figura 50 — *Fúria nas trevas o vento*

Fúria nas trevas o vento

«Fúria nas trevas o vento
Num grande som de alongar
Não há no meu pensamento
Senão não poder parar

Parece que a alma tem
Treva onde sopra a crescer
Uma loucura que vem
De querer compreender

Raiva nas trevas o vento
Sem se poder libertar
Estou preso ao meu pensamento
Como o vento preso ao ar»

Fernando Pessoa, 1932-d

Na minha interpretação deste poema de Pessoa, está presente um constante desconforto em pensar. O poeta não consegue parar, acaba quase numa luta com ele próprio sem conseguir fugir aos seus pensamentos. Esta imagem traduz esse desconforto, por mais que se tente libertar destes pensamentos é-lhe impossível. O fumo na imagem sugere a sua tentativa de fuga, movimentação e de inquietação.



Figura 51 — *Miséria do meu ser*

A miséria do meu ser

«A miséria do meu ser
Do ser que tenho a viver,
Tornou-se uma coisa vista.
Sou nesta vida um qualquer
Que roda fora da pista.

Ninguém conhece quem sou
nem eu mesmo me conheço
E se me conheço esqueço
porque não vivo onde estou»

Fernando Pessoa, 1933

No meu entender, neste poema o autor escreve sobre a *miséria do seu ser* notando que ninguém o conhece, nem mesmo ele próprio porque ele acaba por criar uma barreira que o esconde do seu *eu* por não se reconhecer a maioria das vezes naquele corpo. Desta forma a minha representação passa por uma manipulação fotográfica onde podemos ver as mãos da modelo numa tentativa de esconder a sua identidade como se Pessoa usasse constantemente uma máscara que o impede de se conhecer, mas neste caso essa máscara é o seu próprio corpo.



Figura 52 — *Autopsicografia*

Autopsicografia

«O poeta é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas da roda
Gira a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração»

Fernando Pessoa, s.d.-k

Este é capaz de ser um dos poemas mais conhecidos na obra do poeta. No meu entender, existem no poema três tipos de dores diferentes, a que o poeta finge, a que realmente sente e a dor do leitor. Este poema acaba por ser um apelo às diferentes dores e emoções que o ser humano sente. Mesmo que Pessoa esteja a fingir essa dor acaba por haver um sofrimento real que vem do coração. Desta forma resolvi ilustrar um coração com um verso do poema porque apesar de serem descritos diferentes tipos de dores o sitio onde a dor mora é no coração.

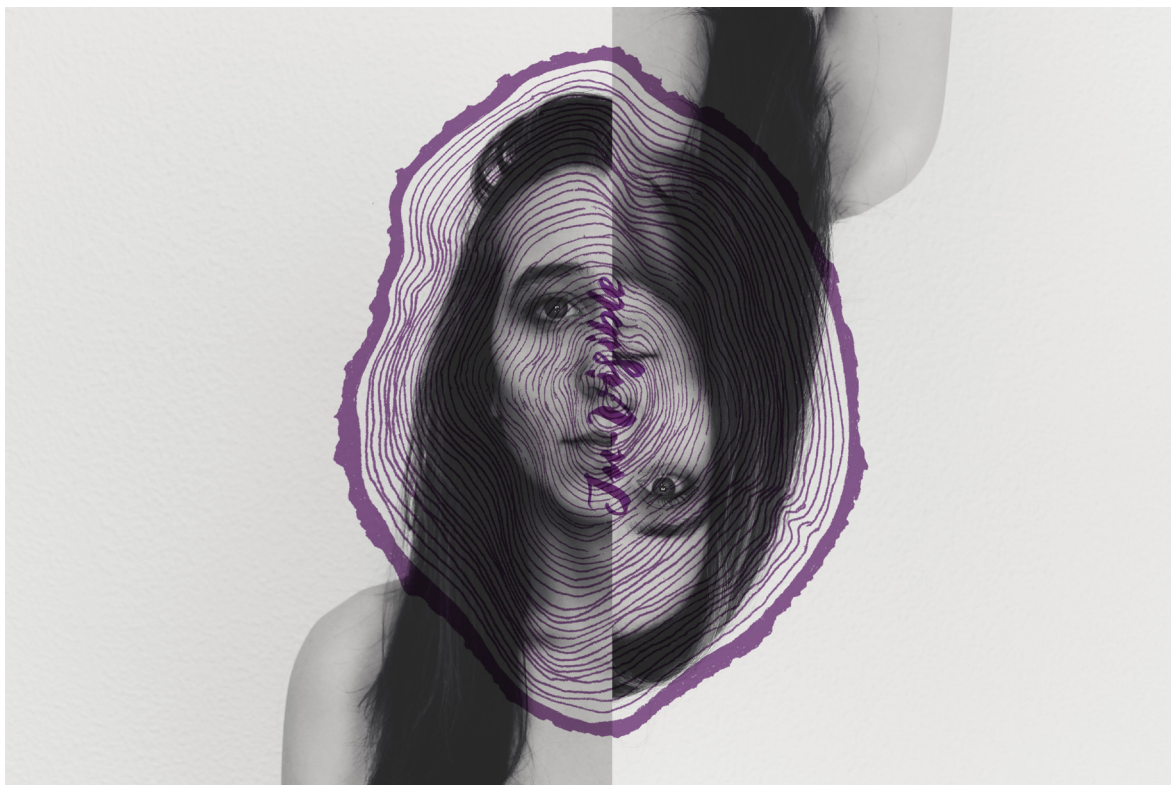


Figura 53 — *Opiário - In-Visible*

Opiário

«Se ao menos eu por fora fosse tão

Interessante como sou por dentro!»

Álvaro de Campos, 1914

Na minha interpretação, este verso do poema *Opiário* de Álvaro de Campos descreve uma certa tristeza na aparência do poeta. Como foi referido em pontos anteriores, Pessoa aparentava ser uma pessoa completamente normal, era no seu interior que a sua obra se manifestava. Existe uma vontade do autor de ser tão interessante no exterior como interior. Nesta imagem resolvi representar um tronco de árvore cortado. À medida que os anos passam as árvores ganham mais uma “camada” que funciona quase como uma máscara que esconde o que se passou nos anos anteriores. Tal como as árvores, os humanos com o passar dos anos mudam a sua aparência mas não perdem o que já tinham aprendido ou vivido. No centro destas camadas todas encontra-se o nosso eu original, aquele que pessoa considera o mais interessante.



Figura 54 — *O homem é do tamanho do seu sonho*

«O homem é do tamanho do seu sonho»

Fernando Pessoa, s.d extraído de (Zenith, 2014)

Esta frase de Fernando Pessoa é talvez uma das minhas favoritas. Todos temos sonhos, e muitas vezes dizem-nos que estes são impossíveis e irrealis. Desta forma escolhi a representação de uma nuvem para retratar o sonho que está distante, mas que ao mesmo tempo é aquilo que nos alimenta. A nuvem está fisicamente ligada á espinha dorsal da modelo. Sem a espinha ficamos imóveis mas não é somente à imobilidade física que me refiro, mas também á psicológica. A espinha dorsal acaba por representar a nossa vontade de ir mais além.

Quando alguém diz: “*you have no backbone*”⁴⁹ refere-se á falta de coragem ou vontade de alguém, no fundo acaba por ser também uma analogia a esta expressão inglesa.

⁴⁹ «Não tens espinha» (tradução da autora)



Figura 55 — *Opiário - Esta vida de bordo há-de matar-me*
Opiário

«Esta vida de bordo há-de matar-me.

São dias só de febre na cabeça

E, por mais que procure até que adoeça,

Já não encontro a mola pra adaptar-me.

Por isso eu tomo ópio. É um remédio.

Sou um convalescente do Momento.

Moro no rés-do-chão do pensamento

E ver passar a Vida faz-me tédio»

Álvaro de Campos, 1914

Este poema de Álvaro de Campos narra tédio na vida do poeta. É dos poucos poemas na obra de Pessoa e heterónimos que relata uma droga, o ópio. Campos refere na primeira quadra uma febre e diz que não se consegue adaptar. No meu entender, esta febre pode ser interpretada como uma apatia ao que o rodeia. No próximo verso Campos explica que é por isso que toma ópio. O ópio, tal como a maioria das drogas é utilizado para proporcionar a que a toma um instante de bem-estar ou libertar o consumidor de problemas. Esta droga também pode ser utilizada para alívio da dor.

Na minha interpretação o poeta procura uma fuga ao tédio que é a sua vida («ver passar a vida faz-me tédio») refugiando-se no ópio que lhe permite escapar a essa realidade tediosa e transcender para uma outra dimensão.



Figura 56 — *Se te queres matar, porque não te queres matar?*

Se te queres matar, porque não te queres matar?

«Primeiro é a angústia, a surpresa da vinda
Do mistério e da falta da tua vida falada...
Depois o horror do caixão visível e material,
E os homens de preto que exercem a profissão de estar ali.
Depois a família a velar, inconsolável e contando anedotas,
Lamentando a pena de teres morrido,
E tu mera causa ocasional daquela carpidação,
Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas...
Muito mais morto aqui que calculas,
Mesmo que estejas muito mais vivo além...

Depois a trágica retirada para o jazigo ou a cova,
E depois o princípio da morte da tua memória.
Há primeiro em todos um alívio
Da tragédia um pouco maçadora de teres morrido...
Depois a conversa aligeira-se quotidianamente,
E a vida de todos os dias retoma o seu dia...

Depois, lentamente esqueceste.
Só és lembrado em duas datas, aniversariamente:
Quando faz anos que nasceste, quando faz anos que morreste;
Mais nada, mais nada, absolutamente mais nada.
Duas vezes no ano pensam em ti.
Duas vezes no ano suspiram por ti os que te amaram,
E uma ou outra vez suspiram se por acaso se fala em ti.

Encara-te a frio, e encara a frio o que somos...»

Álvaro de Campos, 1926

Neste poema, Álvaro de Campos reflecte uma realidade um bocado derrotista e obscura à cerca da morte. O poeta descreve algumas etapas da morte como a angustia e o horror, acabando no esquecimento completo da pessoa. Como perdemos o convívio com essa pessoa, acabamos por nos ir esquecendo de algumas expressões, ou até mesmo de partes da cara da mesma. Acabamos por recorrer à fotografia, recorreremos a *pixels*.



Figura 57 — *Uns, com os olhos postos no passado*

Uns, com os olhos postos no passado

«Uns, com os olhos postos no passado,
Vêem o que não vêem: outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.

Por que tão longe ir pôr o que está perto —
A segurança nossa? Este é o dia,
Esta é a hora, este o momento, isto
É quem somos, e é tudo.

Perene flui a interminável hora
Que nos confessa nulos. No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele»

Ricardo Reis, 1933-b

No meu entender, este poema de Ricardo Reis é como uma chamada de atenção para a sociedade. No primeiro verso o poeta descreve que a sociedade acaba tão fixada em dois tempos: o passado e o futuro, que acaba por não ter “mãos” para o agora. A minha ilustração representa essa chamada de atenção. Temos um relógio sem ponteiros porque parece que se perdeu a noção do agora. Escolhi também representar um olho no centro do relógio para simbolizar a constante procura dos dois tempos que segundo Reis *já não podem ver-se*. Por fim, a faixa com as palavras *wake up*⁵⁰ é a tal chamada de atenção que Reis nos dá, esta faixa está a vermelho para dar dinamismo, energia e um sentimento de revolução.

⁵⁰ «Acorda» (tradução da autora)

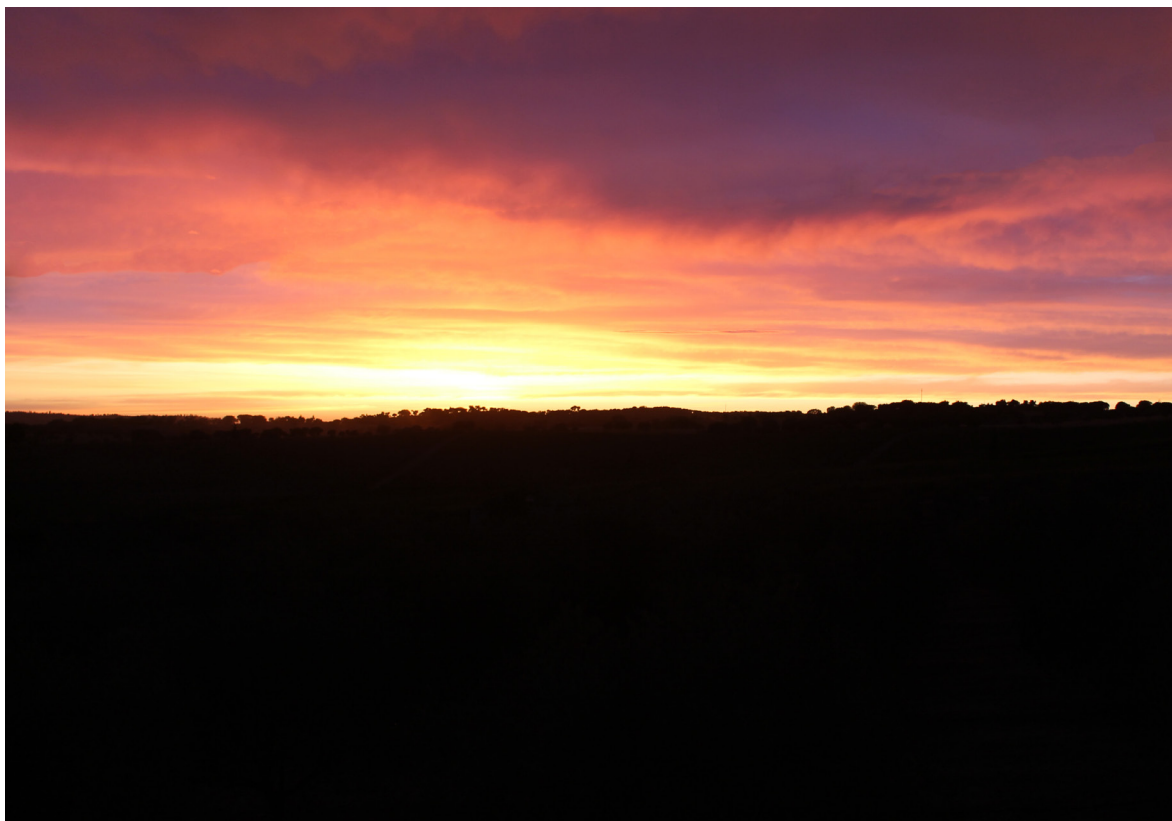


Figura 58 — *A espantosa realidade das coisas*

A espantosa realidade das coisas

«Uma vez chamaram-me poeta materialista,
E eu admirei-me, porque não julgava
Que se me pudesse chamar qualquer coisa.
Eu nem sequer sou poeta: vejo.
Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está ali, nos meus versos.
Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade.»

Alberto Caeiro, 1915-a

Como muitas vezes já foi descrito pelo poeta, Caeiro neste poema acaba por despir a pele de poeta e pôr em primeiro plano aquilo que vê. O que para o poeta tem valor é o que o inspira.

Neste caso, a Natureza. Por isso resolvi retratar um pôr-do-sol que conseguisse representar este misticismo. A fotografia não foi trabalhada nem teve qualquer tipo de edição de forma a retratar a beleza da Natureza em si própria, sem qualquer forma de intervenção humana.



Figura 59 — *E quanto sei do Universo é que ele*

E quanto sei do Universo é que ele

«E quanto sei do Universo é que ele

Está fora de mim.»

Ricardo Reis, s.d.-c

Quando o poeta diz que o Universo está fora dele, na minha opinião acaba por demonstrar a consciência que tem da sua pequena dimensão face ao mesmo. Este excerto para mim é uma alusão ao nosso tamanho ínfimo no mundo que nos rodeia. Assim sendo, a escolha para a representação do Universo que Reis descreve é a Natureza.



Figura 60 — *Quando vier a Primavera*

Quando vier a Primavera

«Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma.

Se soubesse que amanhã morria
E a Primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.

Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?

Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;

E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.

Por isso, se morrer agora, morro contente,

Porque tudo é real e tudo está certo.

Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.

Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.

Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.

O que for, quando for, é que será o que é.»

Alberto Caeiro, 1915-b

Para este poema de Alberto Caeiro, resolvi representar uma caveira mexicana.

No meu entender, o poeta fala sobre a normalidade da morte quando aceita que tudo tem um tempo. Ao contrário da cultura portuguesa, a mexicana lida com a morte com uma certa suavidade. Esta cultura é conhecida por vários motivos, mas certamente um dos mais emblemáticos é o Dia dos Mortos, por ser extremamente diferente de outras culturas. Aqui, a morte é vista como uma celebração da vida do recém falecido. Um dos símbolos mais conhecidos desta celebração é sem dúvida a caveira mexicana, que é normalmente colocada em altares ou até mesmo em campas de forma a comemorar a vida da pessoa (Skullspiration, 2013). Tudo tem um tempo, como escreve Caeiro e este tempo não pode ser visto como uma catástrofe como normalmente é visto na cultura portuguesa, mas sim como parte da vida, como na cultura mexicana.



Figura 61 — *V - Há metafísica bastante em não pensar em nada*

V - Há metafísica bastante em não pensar em nada

««Constituição íntima das coisas»...

«Sentido íntimo do Universo»...

Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.

É incrível que se possa pensar em coisas dessas.

É como pensar em razões e fins

Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores

Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

Pensar no sentido íntimo das coisas

É acrescentado, como pensar na saúde

Ou levar um copo à água das fontes.

O único sentido íntimo das coisas

É elas não terem sentido íntimo nenhum.»

Alberto Caeiro, s.d.-e

Neste excerto, Caeiro afirma, mais uma vez, em tom sarcástico, que as coisas, neste caso a Natureza, não tem sentido íntimo nenhum. Na minha interpretação, o poeta declara que a Natureza não tem metafísica nenhuma e que devemos deixar de pensar nela como sendo uma pessoa e passar a apreciá-la pelo que ela é - a Natureza. Só isto.

Desta forma resolvi representar um homem escondido detrás de uma árvore como analogia a que as árvores não são seres racionais, logo deveríamos parar de tentar encontrar-lhes um significado por detrás. O autor acredita que as árvores são apenas árvores, não são seres racionais e logo não pensam nem sentem como o Homem. Não têm sentido nenhum, como Caeiro descreve ao longo da sua obra.



Figura 62 — *Talvez quem vê bem não sirva para sentir*

Talvez quem vê bem não sirva para sentir

«Talvez quem vê bem não sirva para sentir
E não agrada por estar muito antes das maneiras.
É preciso ter modos para todas as coisas,
E cada coisa tem o seu modo, e o amor também.
Quem tem o modo de ver os campos pelas ervas
Não deve ter a cegueira que faz fazer sentir.
Amei, e não fui amado, o que só vi no fim,
Porque não se é amado como se nasce mas como acontece.
Ela continua tão bonita de cabelo e boca como dantes,
E eu continuo como era dantes, sozinho no campo.
Como se tivesse estado de cabeça baixa,
Penso isto, e fico de cabeça alta
E o dourado sol seca a vontade de lágrimas que não posso deixar de ter.
Como o campo é vasto e o amor interior...!
Olho, e esqueço, como seca onde foi água e nas árvores desfolha.

Eu não sei falar porque estou a sentir.
Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa,
E a minha voz fala dela como se ela é que falasse.
Tem o cabelo de um louro amarelo de trigo ao sol claro,
E a boca quando fala diz coisas que não só as palavras.
Sorri, e os dentes são limpos como pedras do rio»

Alberto Caeiro, 1929

Neste poema Caeiro fala de amor e escreve sobre o facto de não ter sido amado. Diz que não sabe falar porque está a sentir e a sua voz parece a de outra pessoa, a da pessoa amada. Para mim a rapariga parece estar a comandar todas as suas decisões, embora involuntariamente. O poeta aparenta não conseguir parar de pensar nela, sente-se cego e sem controlo. Para esta representação resolvi representar um homem com um “buraco no peito” e uma mulher que está a segurar o seu coração, porque tal como o poeta escreve, ela parece estar a controlar o que ele diz, as suas emoções e decisões.



Figura 63 — *Quanto mais claro*

Quanto mais claro

«Quanto mais claro

Vejo em mim, mais escuro é o que vejo.

Quanto mais compreendo mais,

Menos me sinto compreendido. Ó horror

Da vida paradoxal deste pensar...»

Fernando Pessoa, s.d.-j

Ilustrei a minha interpretação deste poema com uma imagem de ossos, nos quais escrevi o poema porque de certo modo neste poema é como se o pensar fosse uma doença que reduz o poeta a ossos e questões.



Figura 64 — I - Eu nunca guardei rebanhos

I - Eu nunca guardei rebanhos

«Ser poeta não é uma ambição minha.

É a minha maneira de estar sozinho.»

Alberto Caeiro, 1914

Nestes versos, o poeta diz-nos que ser poeta nunca foi uma ambição dele, mas sim a sua forma de estar sozinho. Na minha interpretação, Caeiro está a querer dizer que o facto de ser poeta é só uma coincidência, faz parte dele. Acaba por não ser a sua profissão mas a sua forma de descrever as suas emoções e preocupações, o que lhe está gravado na pele. Desta forma, no meu entender ser poeta é só a forma que ele tem de apagar ou amenizar essas palavras e pensamentos que o assombram. Assim, resolvi representar um modelo nu com *lettering* desenhado pelo corpo porque estas palavras e pensamentos são parte dele e algumas das letras encontram-se desgastadas como se ele já as tivesse escrito.



Figura 65 — *Cada dia sem gozo não foi teu*

Cada dia sem gozo não foi teu

«Cada dia sem gozo não foi teu:
Foi só durares nele. Quanto vivas
Sem que o gozes, não vives.
Não pesa que amas, bebas ou sorrias:
Basta o reflexo do sol ido na água
De um charco, se te é grato.
Feliz o a quem, por ter em coisas mínimas
Seu prazer posto, nenhum dia nega
A natural ventura!»

Ricardo Reis, 1933

A meu ver, neste poema está presente mais uma vez a mortalidade.

Ele diz que cada dia sem que o aproveitemos é só durarmos, e assim sendo vamos acabando por durar até que acabamos por nos desfazer, por morrer.

Para este poema resolvi representar exactamente essa evolução.

Sempre que não aproveitamos o dia duramos somente, como menciona Reis, acabando por criar fendas e partirmos cada vez mais um bocado de nós até que nos desfazemos.

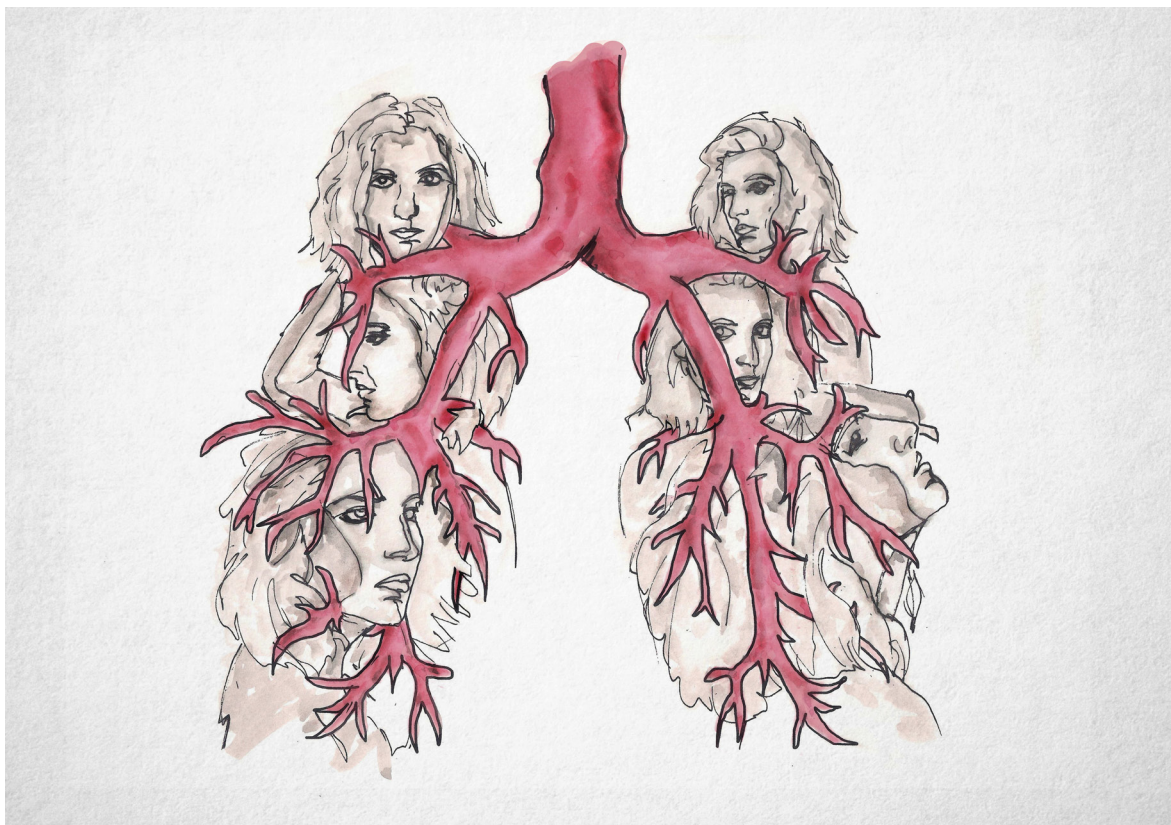


Figura 66 — *Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela*

Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela

«Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela,

E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ela.

Faço pensamentos com a recordação do que ela é quando me fala,

E em cada pensamento ela varia de acordo com a sua semelhança.

Amar é pensar.

E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.

Não sei bem o que quero, mesmo dela, e eu não penso senão nela.

Tenho uma grande distracção animada.

Quando desejo encontrá-la

Quase que prefiro não a encontrar,

Para não ter que a deixar depois.

Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero. Quero só

Pensar nela.

Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar.»

Alberto Caeiro, 1930-a

Neste poema Caeiro fala de amor. Quando estamos apaixonados estamos constantemente a pensar no que a outra pessoa está a fazer ou no que está a sentir, e criamos situações na nossa mente acabando muitas vezes consumidos por estes pensamentos. Desta forma, resolvi desenhar uns pulmões com imagens de uma mulher. O poeta escreve que está constantemente a pensar nela e que não consegue nem quer parar de o fazer. Resolvi utilizar a respiração, ou seja, os pulmões, porque é uma coisa que o ser humano não controla e faz inconscientemente, e independentemente do lugar onde se encontra continua a respirar. Além disso, é como se ela acabasse por ser também não só parte da vida dele mas também uma razão para ele viver.



Figura 67 — *Last Poem*

*Last Poem*⁵¹

«É talvez o último dia da minha vida.

Saudei o sol, levantando a mão direita,

Mas não o saudei, para lhe dizer adeus.

Fiz sinal de gostar de o ver ainda, mais nada.»

Albreto Caeiro, 1920?

Neste verso, Reis fala sobre a possibilidade de morte, ou seja, o hoje não está garantido. O poeta diz-nos que saudou o sol não para se despedir mas porque se realmente morrer hoje fica feliz por o ver antes. Para este poema resolvi personificar o sol descrito por Reis como sendo a pessoa amada do autor. Todos nós vamos acabar por morrer um dia, mas se hoje for realmente o último dia das nossas vidas, tenho a certeza que gostaríamos de ver quem mais amamos.

51 «Último poema» (tradução da autora)



Figura 68 — *XLVI - Deste modo ou daquele modo*

XLVI - Deste modo ou daquele modo

«Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.»

Alberto Caeiro, s.d.-f

Caeiro descreve um desejo grande de desaprender tudo o que lhe foi ensinado. Na minha interpretação, o poeta procura voltar às suas emoções originais e esquecer-se do que lhe ensinaram para poder voltar a ser só animal. Para a representação deste poema escolhi o urso, porque como refere Dalla (2014) este animal hiberna para processar as suas experiências e emoções de forma a religar-se com a Natureza, quase como se renascesse. Desta forma, pareceu-me pertinente a representação de um urso nesta imagem. Também como o urso, Caeiro pretende desaprender tudo o que lhe foi ensinado, e renascer.



Figura 69 — *Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia*

Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia

«Sou fácil de definir.

Vi como um danado.

Amei as coisas sem sentimentalidade nenhuma.

Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei.

Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.

Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras;

Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.

Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais.

Um dia deu-me o sono como a qualquer criança.

Fechei os olhos e dormi.

Além disso, fui o único poeta da Natureza.»

Alberto Caeiro, 1915-c

Para Caeiro a visão sempre foi o principal sentido e este poema vem mais uma vez reforçar essa ideia. O poeta escreve que ao ver conseguiu compreender as coisas como são, sem pensar, e além disso descreve-se como sendo o único poeta da Natureza. Desta forma, resolvi trabalhar a visão e a Natureza nesta fotografia. Com base neste poema, e com o estudo realizado ao longo do projecto, parece-me que para Caeiro seja essencial a visão. É uma das principais razões para tal é para ver a Natureza. Resolvi colocar uma flor no lugar de um dos seus hipotéticos olhos, não para o cegar mas sim para intensificar esse amor que ele tem pela observação da Natureza.

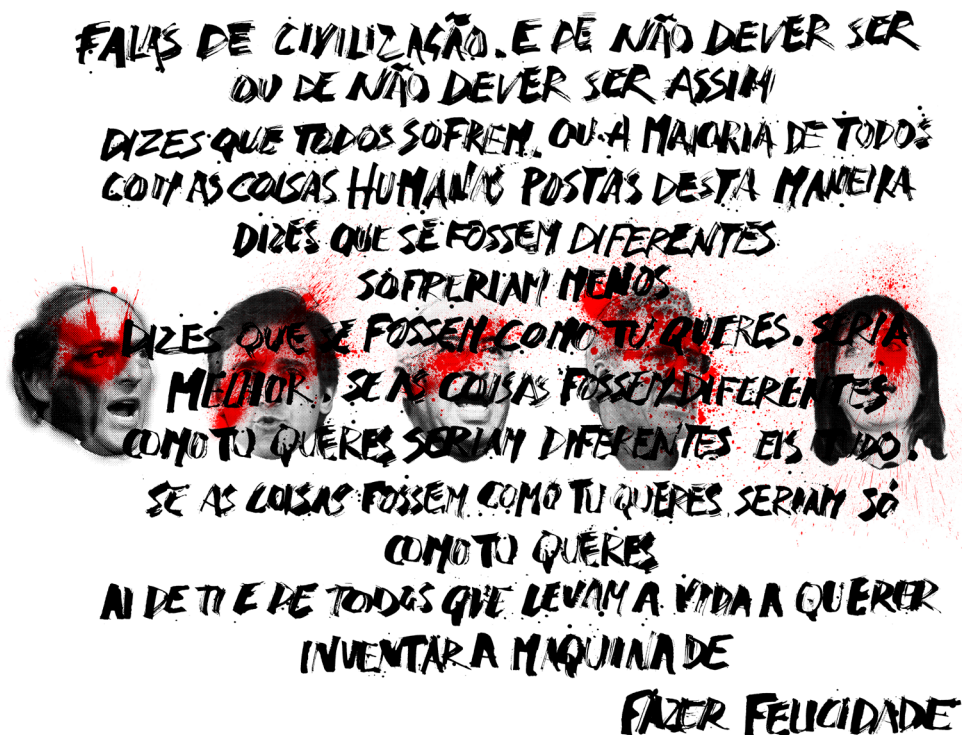


Figura 70 — Falas de civilização, e de não dever ser

Falas de civilização, e de não dever ser

«Falas de civilização, e de não dever ser,

Ou de não dever ser assim.

Dizes que todos sofrem, ou a maioria de todos,

Com as coisas humanas postas desta maneira,

Dizes que se fossem diferentes, sofreriam menos.

Dizes que se fossem como tu queres, seriam melhor.

Escuto sem te ouvir.

Para que te quiereria eu ouvir?

Ouvindo-te nada ficaria sabendo.

Se as coisas fossem diferentes, seriam diferentes: eis tudo.

Se as coisas fossem como tu queres, seriam só como tu queres.

Ai de ti e de todos que levam a vida

A querer inventar a máquina de fazer felicidade!»

Alberto Caeiro, s.d.-g

Neste poema, Caeiro descreve que não podemos tentar tornar únicas as vozes de todas as pessoas quando escreve que «dizes que todos sofrem, ou a maioria de todos com as coisas humanas postas desta maneira».

O poeta adopta um ar sarcástico para comentar esta situação e condena quem queira resolver ou tentar minimizar os problemas dos outros à sua maneira, completando que se as coisas se resolvessem da forma que alguém quer, seriam só como ele queria. E desta forma não pode haver uma pessoa que dite as regras e a nossa felicidade. A minha representação deste poema joga com a actual situação política do nosso país.

Representei as caras dos políticos dos cinco maiores partidos, aqueles que, utilizando as palavras de Caeiro «levam a vida a querer inventar a máquina de fazer felicidade».



Figura 71 — *Sentir tudo de todas as maneiras*

Sentir tudo de todas as maneiras

«Multipliquei-me para me sentir,

Para me sentir, precisei sentir tudo,

Transbordei, não fiz senão extravasar-me,

Despi-me entreguei-me.

E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

(...)

Foram dados na minha boca os beijos de todos os encontros,

Acenaram no meu coração os lenços de todas as despedidas,

Todos os chamamentos obscenos de gestos e olhares

Batem-me em cheio em todo o corpo com sede nos centros sexuais.

Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos os como que esquecidos,

E todos os pederastas — absolutamente todos (não faltou nenhum).

(...)

Passa tudo, todas as coisas num desfile por mim dentro,

E todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...

(...)

Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra,

E todos os países e todas as pessoas giram dentro de mim,

Centrífuga ânsia, raiva de ir por os ares até aos astros

Bate pancadas de encontro ao interior do meu crânio,

Põe-me alfinetes vendados por toda a consciência do meu corpo,

Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstracto,

Para inencontrável, Ali sem restrições nenhuma.»

Álvaro de Campos, 1916-a

Neste excerto, o poeta fala sobre ser tudo e todos. Mais uma vez está presente a despersonalização de Pessoa. Quando escreve «multipliquei-me para me sentir» parece que o poeta ansiava por essa despersonalização explicando que «para me sentir, precisei sentir tudo». Assim sendo, esta ilustração representa o poeta nessa sua busca constante pelo eu. Pessoa acaba por adoptar várias personalidades e seres no caminho, acabando por ser ele próprio um universo. Mas como nenhuma dessas personalidades ou seres acaba por representá-lo todo, acaba por transbordar de tantas coisas que carrega dentro de si.



Figura 72 — *Agora que sinto amor*

Agora que sinto amor

«Agora que sinto amor

Tenho interesse no que cheira.

Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.

Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova.

Sei bem que elas cheiravam, como sei que existia.

São coisas que se sabem por fora.

Mas agora sei com a respiração da parte de trás da cabeça.

Hoje as flores sabem-me bem num paladar que se cheira.

Hoje às vezes acordo e cheiro antes de ver.»

Alberto Caeiro, 1930

Este poema de Caeiro também fala de um amor. Quando estamos apaixonados por alguém essa pessoa tem o poder de nos manter mais atentos ao que nos rodeia e passamos a sentir tudo muito mais intensamente. Este poema fala essencialmente do despertar de outros sentidos para além da visão. O poeta parecia viver numa viciante utilização do sentido da visão menosprezando os restantes, mas agora que está apaixonado começa a sentir tudo de diferentes formas além da visão. Com este propósito, escolhi para representar este poema um casal abraçado de olhos vendados, porque eliminando um sentido os outros intensificam-se e para Caeiro o sentido mais importante que nós temos é a visão. Mas neste poema Caeiro escreve que «às vezes acordo e cheiro antes de ver». Este verso também pode estar relacionado não só com o facto de que quando estamos apaixonados sentimos tudo muito mais intensamente e despertamos coisas em nós que até à hora não sabíamos que existiam, mas também com o facto de o amor também trazer uma certa confusão emocional.



Figura 73 — *Inglória é a vida, e inglório o conhecê-la*

Inglória é a vida, e inglório o conhecê-la

«A cada hora se muda não só a hora

Mas o que se crê nela, e a vida passa

Entre viver e ser.»

Ricardo Reis, 1928

Neste poema Reis descreve que a cada hora que passa não muda só o tempo. A meu ver, o poeta está a referir-se à mudança pessoal que vai decorrendo. Com o passar do tempo, o ser humano muda com base em experiências, problemas e os nossos valores e crenças alteram-se. Acabamos por criar uma dualidade entre o viver e o ser como Reis descreve, porque o nosso ser acaba por estar em constante evolução. Para a minha interpretação deste poema, resolvi encher as mãos da modelo de tinta e arrastar-lhe as mãos pelo corpo. Com base nas suas experiências e vida é que o ser humano acaba por ser moldado e mudado ao longo dos tempos. A imagem foi também multiplicada para representar essa metamorfose constante.



Figura 74 — *Minha imaginação é um Arco de Triunfo*

Minha imaginação é um Arco de Triunfo

«Mas eu próprio sou o Universo»

Álvaro de Campos, s.d.-c

Campos escreve que é o Universo. Mais uma vez poderá estar relacionado com a sua des-personificação e também com o facto de querer ser tudo ao mesmo tempo. O autor tem tantas personalidades, diferentes estados de espírito e opiniões que acaba por se sentir um universo inteiro. Para esta representação resolvi utilizar a colagem como técnica. A modelo está dividida para representar a sua divisão e multiplicação em diferentes seres e objectos e de dentro dela quando essa multiplicação ocorre saem diferentes personalidades, aqui representadas como gotas do poeta. A textura das gotas foi pintada com aguarela e depois impressa para a colagem.



Figura 75 — *Sonho impossível*

Sonho impossível

«Não me importa saber
Se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz
E amanhã se este chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu
Delirar e morrer de paixão
E assim, seja lá como for
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão»

Fernando Pessoa, s.d.-p

Este poema de Pessoa, no meu entendimento, fala de um amor impossível mas que acaba por conseguir ultrapassar todos os obstáculos. Pessoa escreve: «não me importa saber se é terrível demais». Ele acaba por não se importar com as dificuldades que os unem ou com as diferenças em que eles existem porque no último verso o poeta refere que o «mundo vai ver uma flor /brotar do impossível chão». Assim sendo, a minha representação deste poema é um amor impossível entre presa (veado) e predador (leão). Acredito que o maior obstáculo seja a diferença entre espécies e também a dicotomia entre predador e presa. O círculo que os une representa essa união e o vermelho a paixão e amor. Os animais foram representados com triângulos porque os triângulos simbolizam harmonia, e assim acabam por enfatizar ainda mais a ideia do amor e harmonia entre estes dois elementos contraditórios. As ilustrações (círculo e animais) foram feitas em duas peças de linóleo.



Figura 76 — *Passagem das horas* [b]

Passagem das horas [b]

«Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.»

Álvaro de Campos, 1916-b

Neste poema, o poeta escreve sobre o que fez e as suas memórias. Na minha interpretação, o poeta acaba por querer guardar todas essas recordações do que conseguiu alcançar e ver. Mas todas essas coisas acabam por já não o satisfazer porque ele quer mais. Desta maneira, escolhi representar um baú com várias fotografias visto que são o que mais próximo temos de memórias e uma pessoa que acaba por já não caber dentro desse baú pois procura ser e viver muito mais.



Figura 77 — *Magnificat* (sequência)

Magnificat

«Quando é que passará esta noite interna, o universo,

E eu, a minha alma, terei o meu dia?»

Álvaro de Campos, 1933-c

Na minha interpretação, está presente mais uma vez uma alusão aos demónios pessoais, digamos assim. O poeta escreve quase em ritmo angustiante e cansado que vive numa noite interna constante. Neste caso, a noite poderia representar preocupação, ansiedades do autor, pensamentos sombrios e alguns demónios que acabam por o impedir de ser “normal”, de ter o seu dia. Escolhi representar um demónio que vive na cabeça do poeta e condiciona a sua normalidade.



Figura 78 — *Por isso é a ti que endereço*

Por isso é a ti que endereço

«Aos trambolhões me inspiro,
Mal podendo respirar, ter-me de pé me exalto,
E os meus versos são eu não poder estoirar de viver.

Abram-me todas as janelas!
Arranquem-me todas as portas!
Puxem a casa toda para cima de mim!
Quero viver em liberdade no ar,
Quero ter gestos fora do meu corpo,
Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,
Quero ser pisado nas estradas largas como as pedras,
Quero ir, como as coisas pesadas, para o fundo dos mares,
Com uma voluptuosidade que já está longe de mim!

Não quero fechos nas portas!
Não quero fechaduras nos cofres!
Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,
Quero que me façam pertença doída de qualquer outro,
Que me despejem dos caixotes,
Que me atirem aos mares,
Que me vão buscar a casa com fins obscenos,
Só para não estar sempre aqui sentado e quieto,
Só para não estar simplesmente escrevendo estes versos!

Não quero intervalos no mundo!

Quero a contigüidade penetrada e material dos objetos!

Quero que os corpos físicos sejam uns dos outros como as almas,

Não só dinamicamente, mas estaticamente também!

Quero voar e cair de muito alto!

Ser arremessado como uma granada!

Ir parar a... Ser levado até...

Abstracto auge no fim de mim e de tudo!»

Álvaro de Campos, s.d.-d

Neste poema consigo sentir um desejo de ser mais, fazer mais, viver mais. E desta forma escolhi a representação de estrias. Estas formam-se quando a pele estica. Campos escreve que quer viver em liberdade no ar, quer ter gestos fora do seu corpo, quer ser pisado na estrada como as pedras. O poeta deseja tanto ser mais que acaba por querer sair do seu corpo e consequentemente terá de o esticar para o conseguir.



Figura 79 — *X. Mar Português*

X. Mar Português

«Deus ao mar, o perigo e o abismo deu,
Mas é nele que espelhou o céu.»

Fernando Pessoa, s.d.(m)

Pessoa escreve que «Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas é nele que espelhou o céu». Esta estrofe retirada do poema *Mar Português* poderá e certamente estará relacionada com os Descobrimentos portugueses. Ao longo do poema, Pessoa descreve que o povo português sofreu muito no mar e muitos portugueses perderam a vida a navegá-lo, mas acaba com este verso onde descreve o mar como sendo não só um ponto de perigo e perda mas também um ponto de infinito e glória. Neste poema resolvi utilizar a mulher dentro de água porque, assim como o mar, a mulher é popularmente entendida como uma “força da Natureza”, perigosa e muitas vezes de difícil comunicação. Contudo é a mulher que dá continuação à espécie humana.

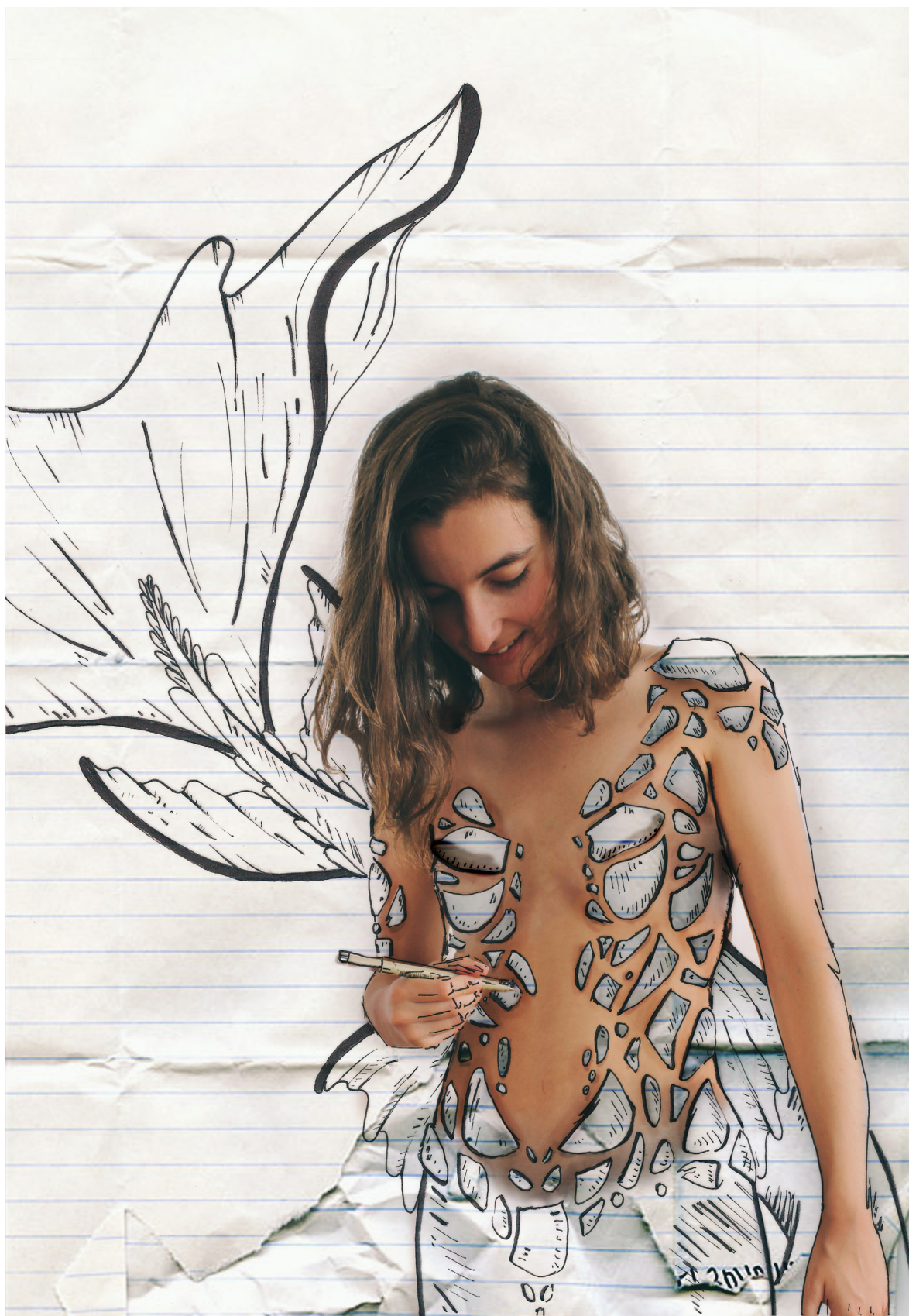


Figura 80 — *Passagem das horas [c]*

Passagem das horas [c]

«Fui educado pela Imaginação,
Viajei pela mão dela sempre,
Amei, odiei, falei, pensei sempre por isso,
E todos os dias têm essa janela por diante,
E todas as horas parecem minhas dessa maneira.»

Álvaro de Campos, s.d.-e

Campos diz-nos que foi educado pela imaginação e que esta está sempre presente na sua vida e nas suas acções. Resolvi neste poema ter uma pessoa a desenhar a sua própria realidade. Escolhi a sereia como ilustração porque além de ser uma criatura mística o seu habitat é diferente do de um humano e desta forma também é uma relação com o facto de Campos se sentir diferente e estranho no seu ambiente.



Figura 81 — *Navegar é preciso*

Navegar é preciso

«Viver não é necessário; o que é necessário é criar»

Fernando Pessoa (2009, p.25)

Neste excerto, Pessoa declara que viver não é necessário, o que é necessário é criar. O poeta aparenta não conseguir separar-se da sua obra, deixando para traz a ideia de uma vida além dos seus versos. Parece que Pessoa quer ficar amarrado á sua arte. Arte esta que o impede de viver pois tal como escreve Pessoa «viver não é necessário». Para ele, é imperativo a produção da sua obra. Desta forma, decidi escrever no corpo do modelo as palavras que tanto o impedem de viver com o propósito de intensificar a importância da obra do poeta e ao mesmo tempo uma corda, de forma a limitar-lhe os movimentos para representar o desejo do autor de ficar preso á sua produção literária. O modelo pretende representar o desejo do autor de ficar limitado a escrever as palavras que lhe estão gravadas na pele.



Figura 82 — Lá fora a vida estua e tem dinheiro

Lá fora a vida estua e tem dinheiro

«E um século depois terá esquecido
Tudo quanto estuou e foi ruído
Nesta hora em que vivo. E os bisnetos
Dos opressores de hoje, desta louca luta
Saberão, mas vagamente, a data
— E claramente os meus sonetos.»

Fernando Pessoa, 1922

Neste poema consigo encontrar um desejo de ser finalmente reconhecido. Quando ele diz que os bisnetos dos que hoje o oprimem irão saber os seus sonetos está a referir-se talvez à tão esperada fama e reconhecimento da sua obra. Assim sendo, resolvi fazer uma alusão às capas dos

diferentes fascículos, onde foram bordados quatro corações com o nome dos diferentes heterónimos. Esta fotografia acaba por ser uma alusão a esse reconhecimento e ao facto de a ninguém conseguir passar despercebida a obra do autor. Desta forma, acabamos por gravar, neste caso bordar, o seu nome nos nossos corações e é assim que a sua obra se torna memorável e intemporal.



Figura 83 — *Não tenhas nada nas mãos*

Não tenhas nada nas mãos

«Não tenhas nada nas mãos
Nem uma memória na alma,
Que quando te puserem
Nas mãos o óbolo último,
Ao abrirem-te as mãos
Nada te cairá.
Que trono te querem dar
Que Átropos to não tire?
Que louros que não fanem
Nos arbítrios de Minos?
Que horas que te não tornem
Da estatura da sombra
Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada.
Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.
Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.»

Ricardo Reis, 1914

Neste poema, Reis adopta uma visão derrotista da vida, diz-nos para não termos nada nas mãos, nem uma memória na alma, que quando morrermos nada nos podem tirar. Esta ideia da morte súbita é uma constante presença na obra do autor, como já foi referido em capítulos anteriores. Nesta imagem resolvi representar uma pessoa numa cama de balões, porque tal como a vida os balões são instáveis e podem rebentar a qualquer momento. Assim sendo, os balões representam aqui a fragilidade da vida.



Figura 84 — *O homem não sabe mais que os outros animais*

O homem não sabe mais que os outros animais

« O homem não sabe mais que os outros animais; sabe menos. Eles sabem o que precisam saber. Nós não.»

Fernando Pessoa, s.d.-n

Esta frase de Pessoa acaba por ser um despertar/aviso para a Humanidade. Existe da parte do Homem uma ideia de superioridade em relação aos outros animais, quando na realidade Pessoa nos alerta para o facto de que esses tais animais são os que realmente sabem o que importa. Esta representação acaba por ser uma alusão à sociedade em que vivemos, onde o ser humano está tão preso ao dinheiro e poder que acaba por se esquecer que também ele é um animal. Continuamos iludidos com a ideia que o dinheiro é tudo e esquecemo-nos que não o podemos comer para sobreviver.

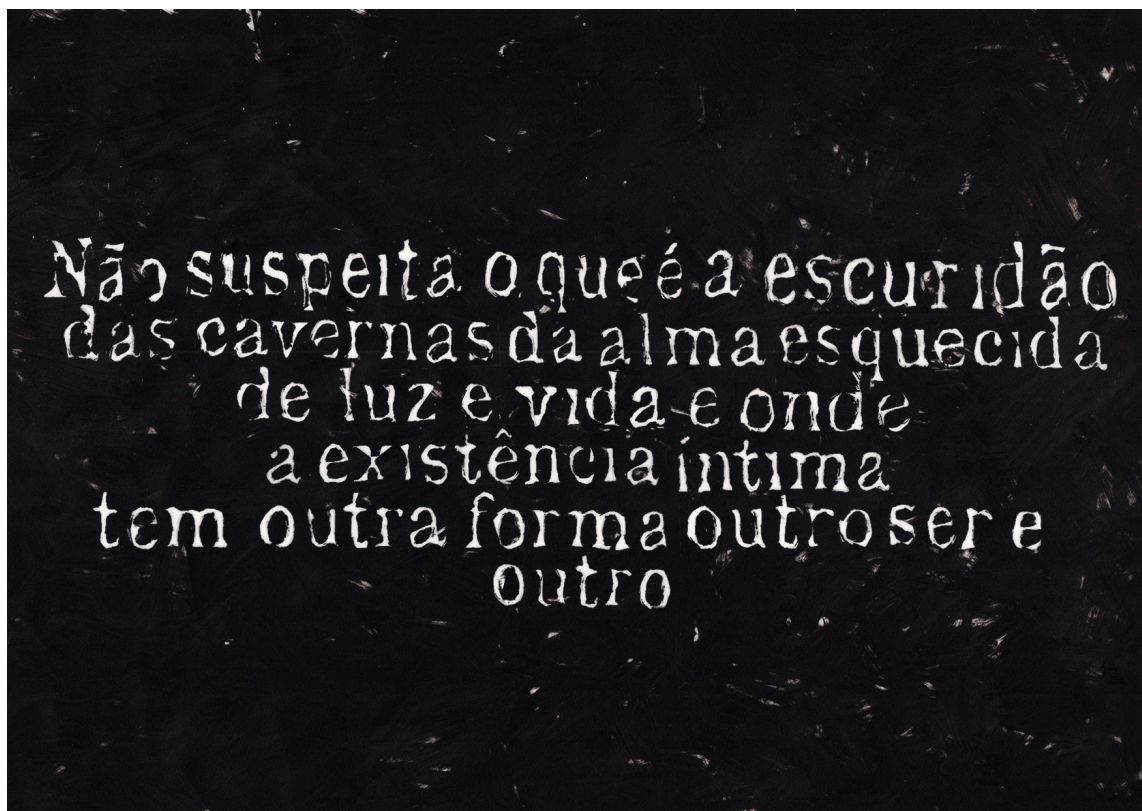


Figura 85 — *Quem passa e me olha ou me conhece mal sabe*

Quem passa e me olha ou me conhece mal sabe

«E não suspeita o que é a escuridão

Das cavernas da alma, esquecida

De luz e vida, e onde a existência íntima

Tem outra forma, outro ser e outro (...)

Fernando Pessoa, s.d.-o

Na minha interpretação, neste poema está mais uma vez presente a despersonificação do autor e o facto de muitas vezes devido a essa multiplicação de seres perder o controlo de quem é naquele momento ou sobre um assunto. Para esta representação escolhi trabalhar o verso em caligrafia enfatizando a importância da escrita na vida do autor pois é nela que acontece essa multiplicação. O *lettering* foi conseguido com um marcador normal mas a ponta do mesmo foi cortada com o *x-acto* de modo a perder o controlo sobre a linha. Tal como o autor, acabei por perder o controlo do que estava a desenhar. Esta peça é essencialmente uma representação da perda de controlo do eu.

LIVROS

Todas as peças foram integradas em quatro fascículos de medidas díspares, onde cada um introduz um poeta diferente. As medidas diferentes são mais uma vez uma referência à disparidade de personalidades do autor.

As medidas de cada fascículo são: 17 por 17 cm (Ricardo Reis); 15 por 22 cm (Alberto Caeiro); 21 por 26 cm (Álvaro de Campos) e finalmente 20 por 29 cm (Fernando Pessoa), sendo que a medida total do livro é de 20 por 29 cm. Os fascículos foram maioritariamente impressos num papel IOR de gramagem 160, com excepção de alguns cartões e partes interactivas. Estes foram impressos em 180 gramas, como podemos verificar no poema *Quem me roubou quem nunca fui e a vida?*.

Também foi utilizado acetato em alguns poemas, para tornar a experiência do leitor mais interessante. Outra particularidade no material escolhido encontra-se no poema *Afinal a melhor forma de viajar é sentir*, no fascículo de Álvaro de Campos. Foi escolhido um papel de espelho, de forma a permitir ao leitor uma experiência diferente.

E, finalmente, para as capas dos fascículos foi utilizada uma gramagem de 220.

Estes fascículos são cosidos juntos, fazendo um só livro, porque apesar de distintos, todos se centram no mesmo corpo, Pessoa. O *layout* do livro foi cuidadosamente estudado de forma a intensificar a personalidade de cada autor e a experiência do leitor ao longo da obra dos poetas. Um dos exemplos é a interacção do leitor com a obra de Pessoa e Heterónimos em algumas páginas dos livros.

Ao invés da tradicional tipografia, optei maioritariamente pelo uso de caligrafia de forma a inserir um bocado de mim neste projecto, porque afinal de contas este projecto é a minha visão da obra deste autor.

Como exemplos de interacção temos algumas páginas no fascículo de Pessoa (Figura 86): No poema *Quem me roubou quem fui e a vida*, o cartão que esconde parte da fotografia tem o propósito de esconder uma parte desta, de forma a perdermos parte da imagem tal como Pessoa perdeu partes de si. Na página do verso *Quem tem alma não tem calma*, o texto encontra-se recortado com acesso a outras partes do livro. Assim como Pessoa está sempre a sentir e a pensar em tudo também o leitor poderá ter acesso ao que incomodava a mente do autor, como por exemplo algumas ilustrações ou poemas para se sentir na pele de Pessoa.

Pretendi que o *lettering* desenhado ao longo dos fascículos se integrasse na interpretação dos poemas, como por exemplo no poema *Como é por dentro outra pessoa*. Pessoa explica que não

sabemos como é realmente uma pessoa e daí o *lettering* mais trabalhado, por se tratar de uma máscara de uma parte da minha identidade que é a escrita pessoal. No verso *Nunca me vi nem achei*, o leitor tem de descobrir o poema, tal como Pessoa se tenta descobrir a ele mesmo.

Também foram adicionados outros elementos que complementam a ideia do poeta, como por exemplo no verso *I know not what tomorrow will bring*, onde se encontra uma carta selada pois ninguém sabe o que pode lá estar, assim como com a vida, de forma a reforçar o significado da imagem. Também foram feitos grafismos para o seguimento do livro com as principais ideias e pensamentos dos poetas. No caso de Pessoa estes estão relacionados com a incessável e frenética procura do eu.

O fascículo de Ricardo Reis (Figura 89) começa com uma interação por parte do leitor no poema *Se recordo quem outrém fui me vejo*. Este poema fala-nos do sonho e, de forma a enfatizar a ideia de uma outra dimensão, foram recortadas várias tiras de papel para o leitor ir desviando e chegar a esse tal mundo dos sonhos descrito por Reis. No poema *Uns, com os olhos postos no passado* Reis escreve sobre o ser humano estar fixo em dois tempos acabando por não prestar atenção ao presente, ao agora. O conceito desta página é obrigar o leitor a rasgar o livro de forma a viver o presente. O *lettering* e tipografia utilizados também funcionam como um reforço à representação visual. Neste caso, no poema *Vivem em nós inúmeros*, o poema encontra-se ao contrário porque Reis descreve que para chegar a ser ele passa por algumas pessoas e personalidades até ficar sozinho. Desta forma obrigo o leitor a ver diferentes perspectivas, tal como o poeta. Um outro caso é a utilização de tipografia de forma a reforçar a ideia do poema como verificamos no poema *Cada dia sem gozo não foi teu* onde a tipografia é utilizada de modo a sugerir o que na imagem está descrito.

No fascículo de Álvaro de Campos (figura 88) no poema: *Começa a haver meia-noite e a haver sossego* é-nos descrita uma certa indiferença do poeta ao que se passa no mundo em seu redor. Assim sendo, a tipografia foi trabalhada de forma a sugerir que não só o poeta mas também a sua obra se encontra noutro ambiente. Os grafismos criados para este heterónimo foram desenhados tendo como base a forma frenética como o poeta “vivia” e pensava e também na sua procura do eu, tal como Pessoa. No poema *Opiário*, Campos descreve que gostaria de ser tão interessante por fora como é por dentro. Nesta página o leitor vai poder abrir um dos lados da cara do modelo que esconde o poema, acabando por ser uma alusão ao facto de que a poesia de Campos esconde algo muito mais interessante do que o que se vê à primeira vista.

Outro ponto pretendido nos fascículos foi dar ao leitor uma experiência sensorial, como podemos observar no poema *Afinal a melhor forma de viajar é sentir*. Este poema fala sobre a repetição do eu. Campos escreve que «Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento, Estiver, sentir, viver, for, Mais possuirei a existência total do universo». A intenção com

esta apresentação foi não só conseguir que o leitor se confunda com estas personalidades todas que Campos adopta, mas também que reflita na sua própria identidade. Desta forma a tipografia escolhida foi espelhada na vertical e horizontal de forma a completar a fotografia. É ainda utilizado papel espelho para reflectir a tipografia de modo a não só reforçar a ideia de muitas facetas do autor mas para dar também ao leitor o poder de reflexão na sua própria identidade. No poema *Se te queres matar, porque não te queres matar?* também se exige uma interacção importante por parte do leitor. O tema desta fotografia é o esquecimento de alguém falecido. Acaba por se tornar cada vez mais difícil recordarmos as suas expressões e acabamos por recorrer á fotografia para nos lembrarmos. O poema é apresentado sob forma de “raspadinha”. Este conceito pretende envolver o leitor numa procura pelo poema, tal como nós recorremos à fotografia para lembrar alguém falecido.

E finalmente o fascículo de Alberto Caeiro (figura 89) também oferece ao leitor uma visão da vida e obra do poeta. O *lettering* escolhido para este poeta é maioritariamente cursivo porque reflete a sua personalidade mais calma e passiva na relação com o mundo. Um dos exemplos está no primeiro grafismo desenhado para este poeta, onde a composição do *lettering* se encontra em círculo que representa o ciclo da vida e a Natureza. Outro grafismo apresentado neste fascículo foi desenhado para lembrar o leitor de um dos principais temas da obra de Caeiro: a primazia do corpo sobre a alma.

No poema *X - Guardador de Rebanhos*, Caeiro aponta que acabamos por incluir as nossas experiências e palavras na Natureza. Assim sendo, a decisão para esta página foi juntar ambos, poema e imagem, representando respectivamente as nossas palavras e a Natureza. O objectivo é as duas visões (imagem-Natureza e opiniões-poema) serem apresentadas juntas mas para reforçar a tese de Caeiro as duas não podem ser vistas ao mesmo tempo, só se conseguindo ver uma de cada vez.

Um dos principais interesses de Pessoa e heterónimos são as sensações e para Caeiro a visão ocupa talvez o campo mais importante na sua obra. Este sentido também está referido ao longo deste fascículo, como por exemplo no poema *Agora que sinto amor*. O poeta escreve não só sobre a importância da visão na sua vida e obra mas também sobre o despertar de outros sentidos. Desta forma a fotografia está cortada, de modo a ganhar textura e tridimensionalidade e assim persuadir o leitor a utilizar mais do que um sentido. Este fascículo pretende proporcionar ao leitor a possibilidade de utilizar partes do livro para uso próprio, como é exemplo a página do poema *Last Poem*. Este poema fala sobre o presente não estar garantido: a vida é frágil mas se hoje for o dia em que o poeta morre ao menos morre feliz porque teve oportunidade de saudar o seu amor uma última vez. Para esta apresentação foi utilizado um postal porque muitas vezes não temos oportunidade de ver ou estar com quem mais amamos. Então pretendi dar ao leitor a oportunidade de o fazer. Esta página tem um postal picotado para o leitor utilizar como pretender.

O poema *Se depois de eu morrer quiserem escrever a minha biografia* descreve mais uma vez a importância da visão para Caeiro. Desta forma decidi criar uma forma de focar o espectador nesse sentido.

Concluindo, cada página foi cuidadosamente pensada de forma a que o leitor possa usufruir dos seus sentidos para decodificar os poemas de Pessoa. Apesar de o projecto ser a minha interpretação da obra do poeta decidi não incluir as justificações das imagens. Dessa forma permito ao leitor muito mais espaço de manobra para a interpretar por si em conjunto com o poema e *layout* do livro.

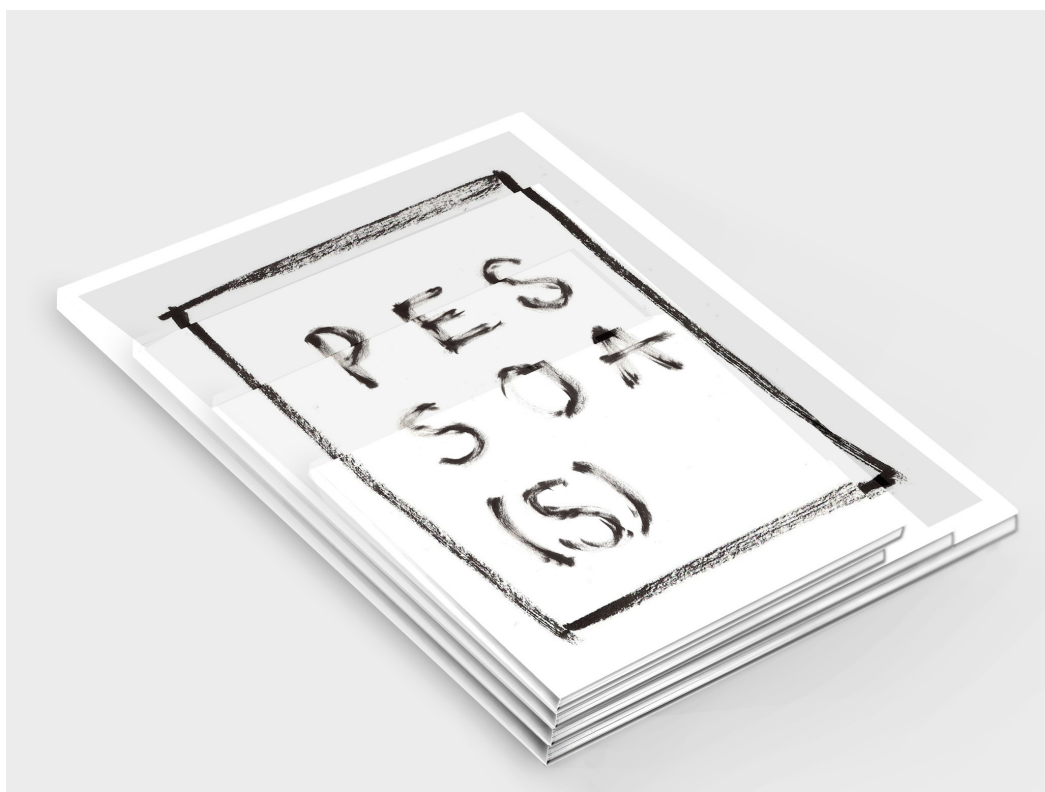


Figura 86 — *Livro*

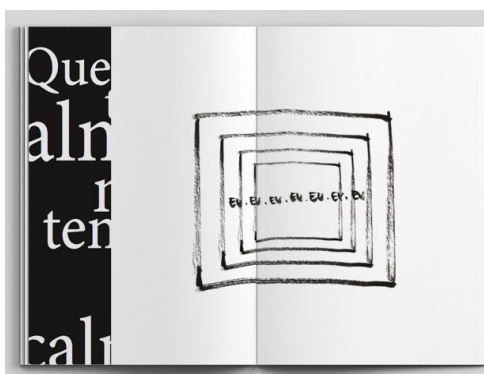
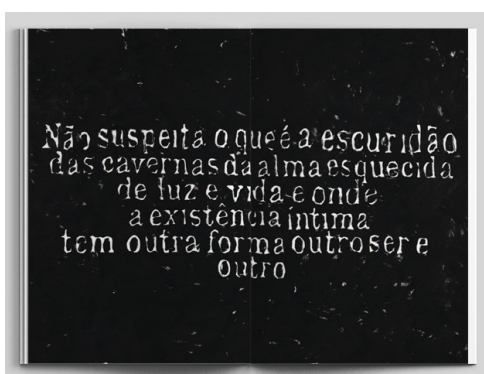
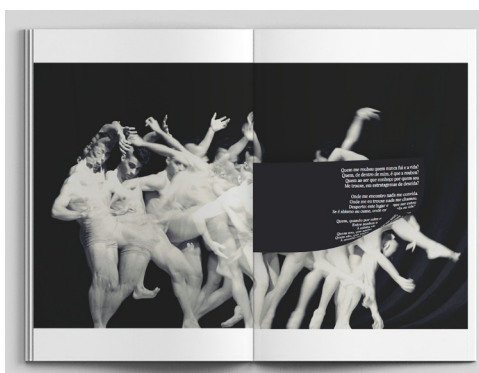
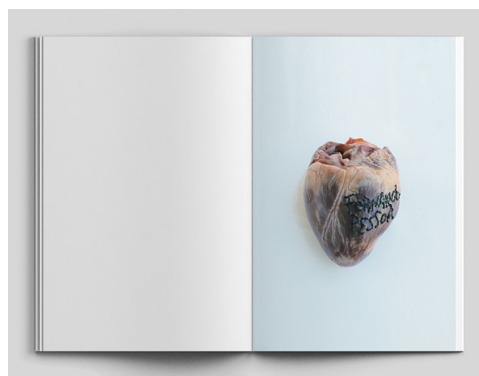
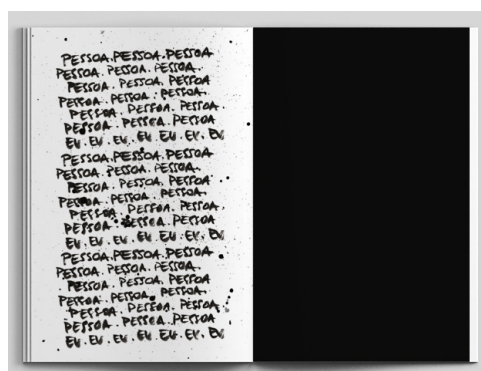
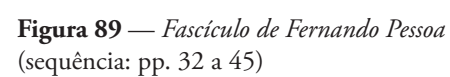
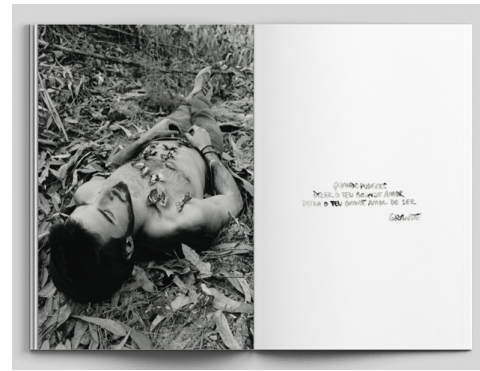


Figura 87 — Fascículo de Fernando Pessoa (sequência: pp. 1 a 15)



229



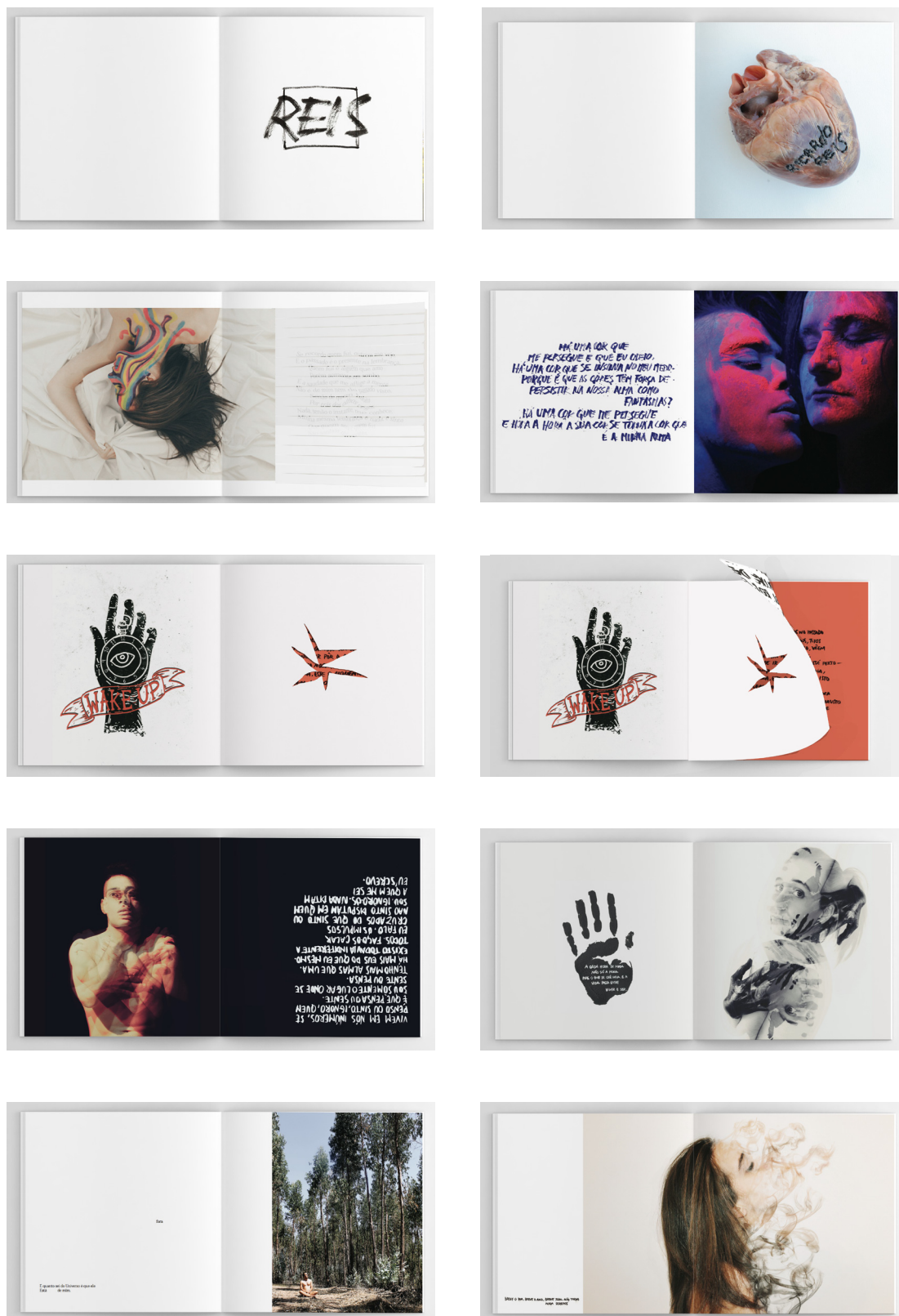


Figura 90 — Fascículo de Ricardo Reis (sequência: pp.1 a 19)

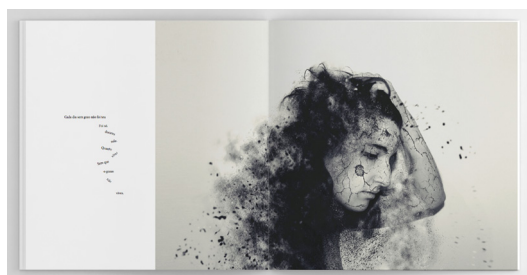


Figura 91 — *Fascículo de Ricardo Reis* (sequência: pp. 20 a 25)

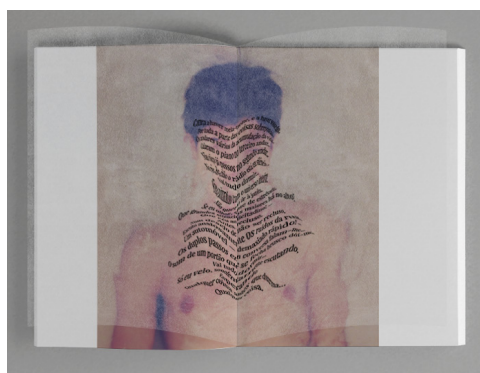
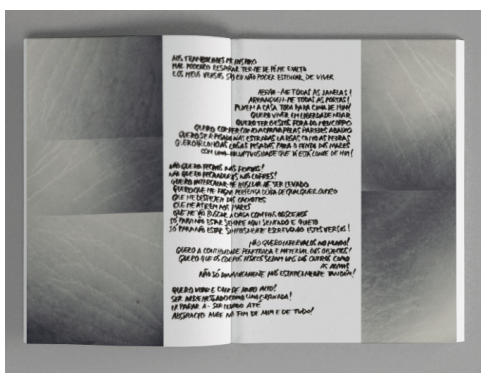
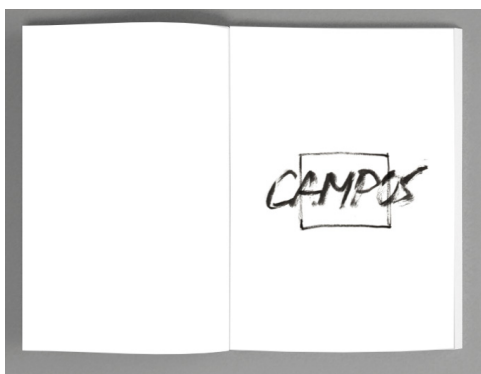


Figura 92 — *Fascículo de Álvaro de Campos* (sequência: pp. 1 a 13)

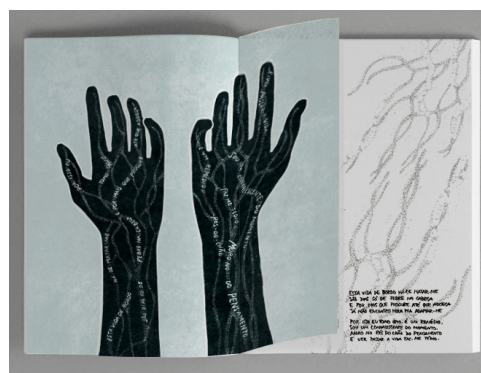
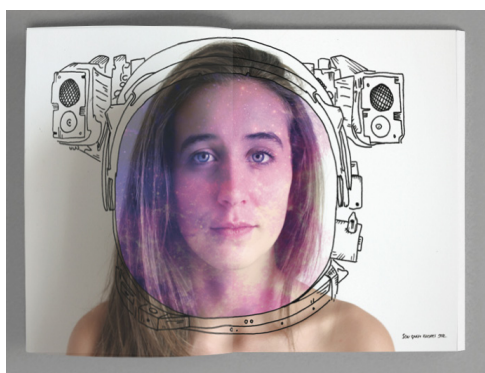
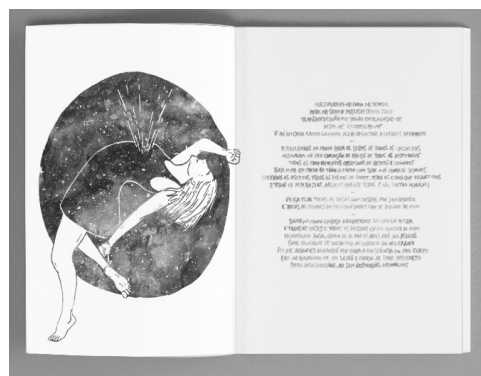


Figura 93 — Fascículo de Álvaro de Campos (sequência: pp. 14 a 33)

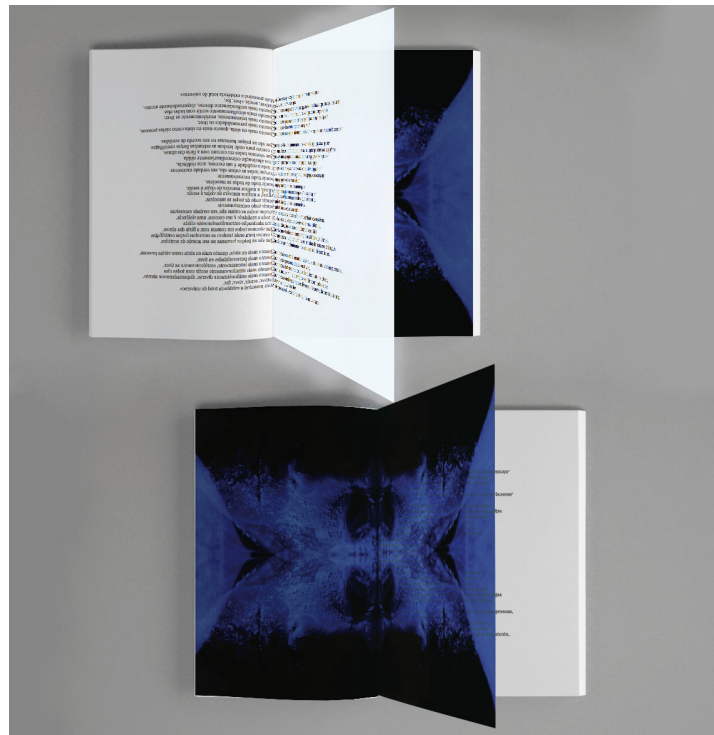


Figura 94 — Fascículo de Álvaro de Campos (sequência: pp.34 a 47)

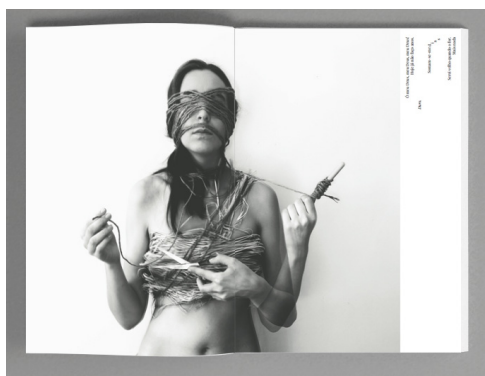


Figura 95 — Fascículo de Álvaro de Campos (sequência: pp. 48 a 55)

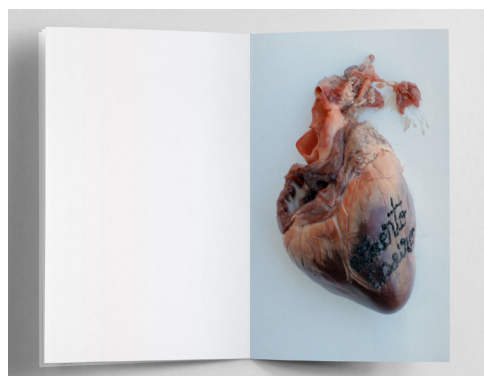
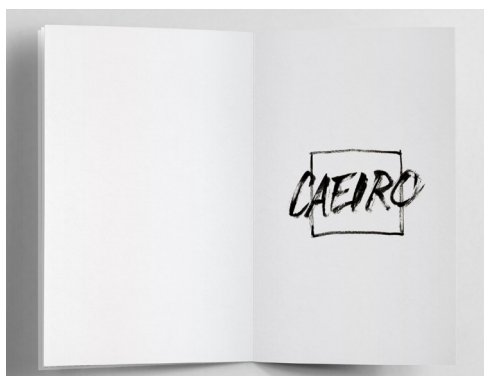


Figura 96 — Fascículo de Alberto Caeiro (sequência: pp. 1 a 15)

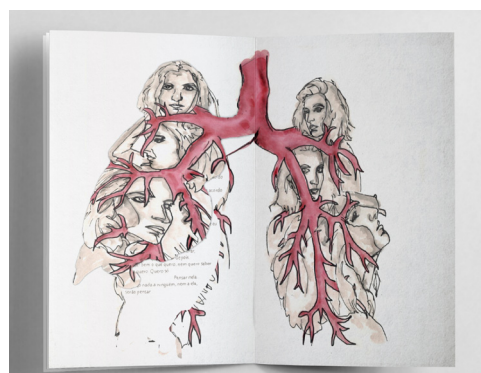
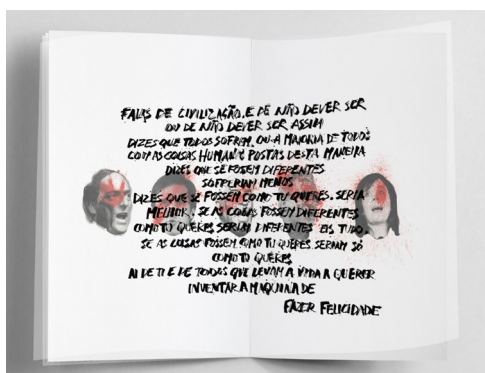
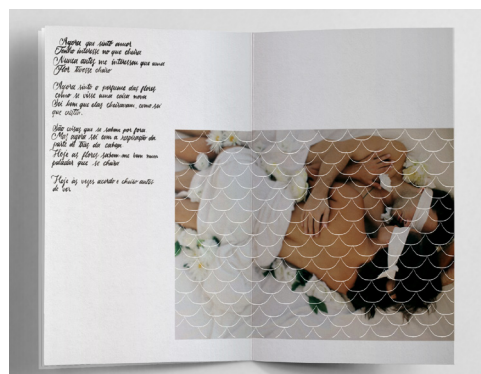


Figura 97 — Fascículo de Alberto Caeiro (sequência: pp.16 a 34)

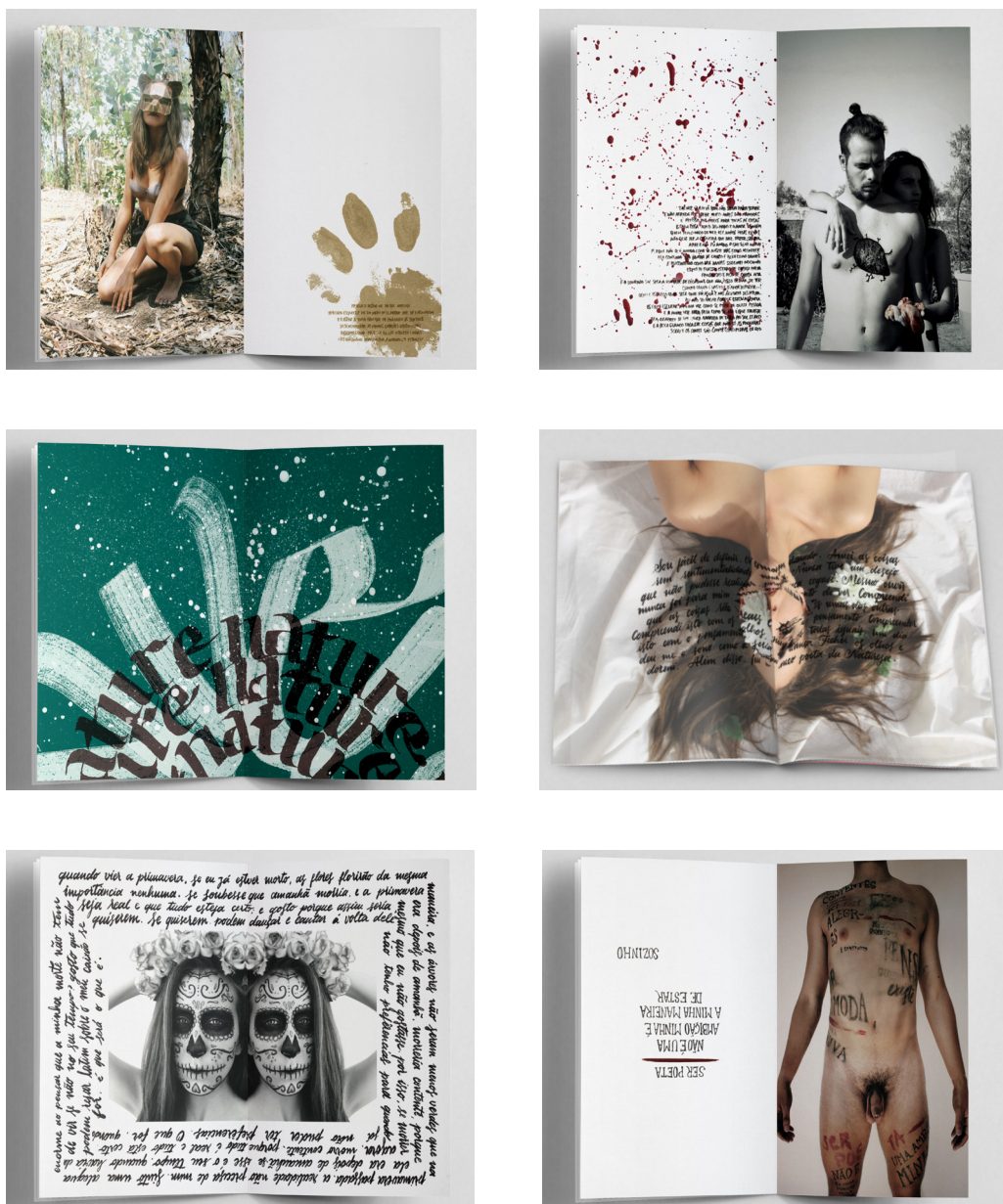


Figura 98 — Fascículo de Alberto Caieiro (sequência: pp. 48)

CAPÍTULO V: CONCLUSÕES

CAPÍTULO V: CONCLUSÕES

De acordo com o desafio inicial de transpor os mundos pessoais para o plano visual, conclui-se que a intemporalidade da obra de Fernando Pessoa reside quer na visão particular do poeta, determinada pelos vários acontecimentos que marcaram a sua vida, como na possibilidade de transcender o poder da palavra e interpretá-la em imagens.

Pela riqueza da temática explorada, este projecto revelou-se uma fonte inesgotável de conteúdos e ferramentas, o que tornou a sua realização ainda mais aliciante. Ao situar o poeta num tempo e num espaço e procurar compreender os vários acontecimentos que moldaram a sua visão do mundo, foi-me possível, enquanto designer, conjugar a minha interpretação pessoal da obra com a sua ideologia.

Desde a sua infância conturbada até uma idade adulta solitária, marcada pelas suas dúvidas existenciais, procurei preservar os sentimentos de despersonalização, nostalgia e inquietação. Compreender verdadeiramente Fernando Pessoa é ir para além da visão generalizada que é feita sobre a sua obra. Ao entender as suas motivações e o seu estado de espírito, procurei certificar-me de que cada produção visual transmite parte da sua essência.

A um nível técnico, consegui com este projecto estruturar uma metodologia de trabalho e experimentar diferentes abordagens, habitualmente menos utilizadas em design, e que, consequentemente, fizeram toda a diferença no complemento de formação que procuro no âmbito deste mestrado. Com esta afirmação, ressalvo que foi privilegiado o trabalho manual, no qual recorri a técnicas como o desenho, o *lettering*, a colagem e algumas outras, ao invés das limitações que frequentemente as ferramentas tecnológicas impõem. Ainda assim, a vertente tecnológica continua a ter um papel significativo na execução das produções, complementando aquilo que foi realizado manualmente. Foi desta forma que o carácter experimental do projecto se materializou nas imagens apresentadas.

Em retrospectiva, a elaboração do projecto PESSOA(S) é um reflexo do meu interesse pessoal pela obra de Fernando Pessoa. Ao rever-me nas suas palavras, propus-me transpô-las para uma dimensão visual que quebrasse com uma interpretação mais tradicional da obra. O intuito centrou-se em mostrar novas dimensões do mundo pessoal e reforçar que na sua mensagem existe uma base infinita de significados, fazendo-me igualmente evoluir enquanto designer e enquanto pessoa.

Despendi muito do meu tempo a ler tudo o que encontrei disponível sobre Fernando Pessoa porque entendo que compreender o conteúdo é a condição necessária a qualquer designer para se poder expressar através do design. Assim sendo e porque assumidamente escolhi, no meu

entender um autor difícil, sobre o qual muito se tem escrito, não foi fácil resumir e processar toda a informação recolhida, seleccionando aquilo que era pertinente no âmbito deste trabalho.

Na essência, este presente ano lectivo foi uma aprendizagem no mundo da investigação.

No âmbito de um projecto de mestrado, assumo que talvez o meu trabalho em termos de pesquisa teórica sobre Fernando Pessoa tenha sido muito alargado. No entanto, esta exploração teórica foi de tal forma aliciante que não dou por perdido todo o tempo utilizado nas as leituras realizadas. Muito pelo contrário, todo esse tempo contribuiu em muito para o meu crescimento pessoal e profissional e aumentar a minha capacidade de interpretar conteúdos a um nível bastante aprofundado.

CAPÍTULO VI: BIBLIOGRAFIA

CAPÍTULO VI: BIBLIOGRAFIA

- Alessio, J. (2013). Understanding The Difference Between Type And Lettering – Smashing Magazine. *Smashing Magazine*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://www.smashingmagazine.com/2013/01/17/understanding-difference-between-type-and-lettering/>.
- Alge, C. (1989). *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2005). *Imagen*. Barcelona: Parramón.
- Antunes, A. (1983). *Saudade e profetismo em Fernando Pessoa* (1ª ed.). Braga: Faculdade de Filosofia.
- Baines, P., & Haslam, A. (2002). *Type & Typography*. Londres: Laurence King Publishing.
- Barber, K. (2015). Ken Barber. In A. Grant, *3 Typography Experts Weigh in on the Recent Hand-Lettering Boom*. Consultado em 2 Julho 2015, extraído de <http://eyeondesign.aiga.org/3-typography-experts-on-how-to-tell-good-hand-lettering-from-the-wannabes/>.
- Bass, S. (2010). *Saul Bass - Advice to Design Students*. YouTube. Consultado em 19 Março 2014, extraído de https://www.youtube.com/watch?v=S7l0mIlzx_I - 21/5/2015.
- Berger / *Ways of Seeing, Episode 1*. Consultado em 2 Julho 2014, extraído de https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk.
- Berger / *Ways of Seeing, Episode 2*. Consultado em 2 Julho 2014, extraído de https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk.
- Berger / *Ways of Seeing, Episode 3*. Consultado em 2 Julho 2014, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4>.
- Berger / *Ways of Seeing, Episode 4*. Consultado em 2 Julho 2014, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=5jTUEbm73IY>.
- Berger, J. (1972). *Modos de Ver* (1ª ed.). Lisboa: Edições 70.
- Bergström, B. (2008). *Essentials of visual communication*. Londres: Laurence King Publishing.
- Brøgger, W. (1987). *Dicionário de filosofia* (4ª ed.). Brasil: EPU.
- Caeiro, A. (1914). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - I - Eu nunca guardei rebanhos, -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 25 Maio 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1456>.
- Caeiro, A. (1915-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - A espantosa realidade das coisas -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 29 Maio 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3364>.
- Caeiro, A. (1915-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Quando vier a Primavera, -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 29 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/991>.
- Caeiro, A. (1915-c). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia, -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 29 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/996>.
- Caeiro, A. (1917). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Seja o que for que esteja no centro do Mundo, -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3214>.
- Caeiro, A. (1918). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Última estrela a desaparecer antes do dia, -*. *Arquivopessoa.net*.

Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2570>.

— Caeiro, A. (1920?). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - LAST POEM* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 14 Julho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2589>.

— Caeiro, A. (1929). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Talvez quem vê bem não sirva para sentir* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 23 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2649>.

— Caeiro, A. (1930). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Agora que sinto amor* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 5 Junho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/643>.

— Caeiro, A. (1930-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela*, -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 8 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3248>.

— Caeiro, A. (s.d.-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - VII - Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1486>.

— Caeiro, A. (s.d.-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - X - «Olá, guardador de rebanhos*, -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3507>.

— Caeiro, A. (s.d.-c). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - IX - Sou um guardador de rebanhos*. -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1488>.

— Caeiro, A. (s.d.-d). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - XXXIX - O mistério das coisas, onde está ele?* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3452>.

— Caeiro, A. (s.d.-e) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - V - Há metafísica bastante em não pensar em nada*. -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 29 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1482>.

— Caeiro, A. (s.d.-f) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - XLVI - Deste modo ou daquele modo*, -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 5 Junho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1104>.

— Caeiro, A. (s.d.-g) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Falas de civilização, e de não dever ser*, -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 5 Junho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1126>.

— Campos, A. (1914). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - OPIÁRIO* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 6 Junho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2456>.

— Campos, A. (1916-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Sentir tudo de todas as maneiras*, -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 6 Junho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/821>.

— Campos, A. (1916-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - PASSAGEM DAS HORAS [b]* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 7 Junho 2015, extraído <http://arquivopessoa.net/textos/827>.

— Campos, A. (1917). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - ULTIMATUM* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 4 Setembro 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/456>.

— Campos, A. (1923). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - LISBON REVISITED (1923)* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/153>.

— Campos, A. (1926). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Se te queres matar, porque não te queres matar?* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/4360>.

— Campos, A. (1928). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - TABACARIA* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/163>.

- Campos, A. (1929). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - ANIVERSÁRIO* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/20>.
- Campos, A. (1933-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - DACTILOGRAFIA* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/86>.
- Campos, A. (1933-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - PECADO ORIGINAL* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Maio 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/81>.
- Campos, A. (1933-c). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - MAGNIFICAT* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 6 July 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/74>.
- Campos, A. (1934-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Não: devagar.* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/281>.
- Campos, A. (1934-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Começa a haver meia-noite, e a haver sossego.* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/260>.
- Campos, A. (1934-c). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Há tanto tempo que não sou capaz* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3113>.
- Campos, A. (1934-d). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - A música, sim a música...* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/945>.
- Campos, A. (s.d.-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - ODE MARÍTIMA* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/135>.
- Campos, A. (s.d.-b) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 10 Março 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2854>.
- Campos, A. (s.d.-c) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Minha imaginação é um Arco de Triunfo.* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 5 June 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/689>.
- Campos, A. (s.d.-d) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Por isso é a ti que endereço* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 29 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/939>.
- Campos, A. (s.d.-e) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - PASSAGEM DAS HORAS [c]* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 10 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/834>.
- Cardoso, J. (2013). Manipulação digital na fotografia publicitária: Criatividade e Ética. *Intexto*, nº29, 147-164. Retrieved from <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/41349/27821>.
- Carne, J. (2014). Jason Carne. in A. Fowkes, *Drawing Type* (1ª ed., pp. 78-83). Massachusetts: Rockport.
- Casais Monteiro, A. (1935). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - [Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935]* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3007>.
- Ching, F. (1990). *Drawing, a creative process*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold.
- Coan, E, *Tipografia É Coisa de Gente Grande - Entrevista com Eduilson Coan*. *Revistacliche.com.br*. Consultado em 16 Fevereiro 2015, extraído de <http://www.revistacliche.com.br/exp/tipografia-eduilson-coan/>.
- Crespo, A. (1984). *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral.
- Crespo, A. (1988). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Teorema.
- Crow, D. (2006). *Left to Right*. Lausanne: AVA.

- Dalla, M. (2014). O simbolismo do Urso. *Dalla Blog*. Consultado em 16 Agosto 2015, extraído de <http://www.marcelodalla.com/2014/08/o-simbolismo-do-urso.html>.
- Duff, L., & Sawdon, P. (2008). *Drawing - The Purpose*. Bristol: Intellect.
- Elkins, J. (2008). *Visual literacy*. Nova Iorque: Routledge.
- Farina, M., Leal, J., & Bastos, H. (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Editora Edgard Blucher.
- *Fernando Pessoa - Documentário*. Consultado em 17 Agosto 2014, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=ZL8bhv5DjQ8>.
- Fonseca, J. (1990). *Comunicação visual*. Porto Alegre (RS): Ed. da Universidade UFRGS.
- Fowkes, A. (2014). *Drawing Type*. Massachusetts: Rockport.
- Garrochinho, A. (2013). *Jornal de Letras de 26-11-1985. desenvolturasedesacatos*. Consultado em 16 Fevereiro 2015, extraído de <http://desenvolturasedesacatos.blogspot.pt/2013/07/a-irma-do-fernando-pessoa-nao-sei-o-que.html>.
- Gil, J. (1987). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (1999). *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Godolphim, N. (1995). A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. *Horizontes Antropológicos*, 2(1), 161-185. Consultado em 16 Fevereiro 2015, extraído de <http://jornalismo.ufma.br/licristina/files/2014/10/a-fotografia-como-recurso-narrativo.pdf>.
- Grant, A. (2015). *3 Typography Experts on How to Tell Good Hand-Lettering From the Wannabes | AIGA Eye on Design*. *Eyeondesign.aiga.org*. Consultado em 19 Janeiro 2015, extraído de <http://eyeondesign.aiga.org/3-typography-experts-on-how-to-tell-good-hand-lettering-from-the-wannabes/>.
- Heller, E. (2014). *A psicologia das cores*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili.
- Jackson, K. (2010). *Adverse genres in Fernando Pessoa*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Jury, D. (2006). *What is typography?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kafka, F. (1975). *Diários (1914-1923)*. Barcelona: Lumen.
- Klobucka, A.M. e Sabine, M. (2010). *O corpo em Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lourenço, E. (2000). *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva.
- Martins, V. (2015). Implicações Éticas da Narrativa - uma leitura de Aristóteles e Paul Ricoeur. *Kairos*, p.117. Extraído de <http://kairos.fc.ul.pt/nr%2011/Kairos%2011%20Implicações%20Éticas%20da%20Narrativa.pdf>
- Mauad, A. (1996). Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. *Tempo*, 1(2), 73-98.
- Munari, B. (1982). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70.
- Nobre, W. *O Simbolismo do Triângulo | Confraria Mística Brasileira*. *Confrariamisticabrasileira.org.br*. Consultado em 19 Março 2015, extraído de <http://www.confrariamisticabrasileira.org.br/o-simbolismo-do-triangulo/218>.
- Nogueira, M. (2005). *Fernando Pessoa* (1ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Paul, A. (2015). *Ale Paul*. In A. Grant, *3 Typography Experts Weigh in on the Recent Hand-Lettering Boom*. Consultado em 19 Março 2015, extraído de <http://eyeondesign.aiga.org/3-typography-experts-on-how-to-tell->

-good-hand-lettering-from-the-wannabes/.

- Peixoto, I. (2013). Arte da Manipulação: As Interações entre Fotografia e Arte na Era Digital. *Sigradi*, 655-658. Consultado em 19 Março 2015, extraído de http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2013_46.content.pdf.
- Pereira da Costa, D. (1996). *O esoterismo de Fernando Pessoa*. (4ª ed.) Porto: Lello editores.
- Perniola, M. (1993) *Do Sentir*. (1ª ed.). Lisboa: Presença.
- Pessoa, F. (1910). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Eu era um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo... - T -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Maio 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2798>.
- Pessoa, F. (1916-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Para Orpheu - Sentir é criar -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 16 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1709>.
- Pessoa, F. (1916-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Sensationism: [b] -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 8 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1695>.
- Pessoa, F. (1917). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Não sei. Falta-me um sentido, um tacto -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 14 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/4355>.
- Pessoa, F. (1922). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Lá fora a vida estua e tem dinheiro -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 3 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/268>.
- Pessoa, F. (1924). *Diário de Lisboa. Multipessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://multipessoa.net/labirinto/vida-e-obra/28>.
- Pessoa, F. (1928). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - TÁBUA BIBLIOGRÁFICA -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2700>.
- Pessoa, F. (1930?-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1728>.
- Pessoa, F. (1930-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Minha mulher, a solidão -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/338>.
- Pessoa, F. (1930-c). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Não sei quantas almas tenho -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/277>.
- Pessoa, F. (1930-d). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Quem me roubou quem nunca fui e a vida? -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/446>.
- Pessoa, F. (1931). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - [Cartas a João Gaspar Simões - 11 Dez. 1931] -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1072>.
- Pessoa, F. (1931-a). *MultiPessoa: Labirinto. Multipessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://multipessoa.net/labirinto/fernando-pessoa/10>.
- Pessoa, F. (1931-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Parece às vezes que desperto -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/4314>.
- Pessoa, F. (1932-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - A aranha do meu destino -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3262>.
- Pessoa, F. (1932-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Nesta vida, em que sou meu sono -*. *Arquivopessoa.net*. Con-

sultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3168>.

— Pessoa, F. (1932-c). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Porque esqueci quem fui quando criança?* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3135>.

— Pessoa, F. (1932-d). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Fúria nas trevas o vento* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, from <http://arquivopessoa.net/textos/2337>.

— Pessoa, F. (1933). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - A miséria do meu ser*, -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2445>.

— Pessoa, F. (1934-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Como é por dentro outra pessoa* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2784>.

— Pessoa, F. (1934-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Tudo que amei, se é que o amei, ignoro*, -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2353>.

— Pessoa, F. (1935-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - [Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935]* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3007>.

— Pessoa, F. (2009). *Citações e pensamentos de Fernando Pessoa*. Cruz Quebrada: Casa das Letras.

— Pessoa, F. (s.d.) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - One of my mental complications...* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3199>.

— Pessoa, F. (s.d.-a) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Sinto horror* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2802>.

— Pessoa, F. (s.d.-b.). *MultiPessoa: Labirinto*. *Multipessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://multipessoa.net/labirinto/fausto/8>.

— Pessoa, F. (s.d.-c) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Desperto sempre antes que raie o dia* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3368>.

— Pessoa, F. (s.d.-d) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Mais que a existência* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2885>.

— Pessoa, F. (s.d.-e). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - O decorrer dos dias* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/843>.

— Pessoa, F. (s.d.-f). *Poema: Fosse eu Apenas, não Sei Onde ou Como - Fernando Pessoa - Poesia / Poemas no Citador. Citador*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://www.citador.pt/poemas/fosse-eu-apenas-nao-sei-onde-ou-como-fernando-pessoa>.

— Pessoa, F. (s.d.-g) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Há entre mim e o real um véu* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1051>.

— Pessoa, F. (s.d.-h) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Monólogo nas Trevas* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2753>.

— Pessoa, F. (s.d.-i) *Cada um de nós, na sua vida realizada e humana... - Fernando Pessoa - Frases. Citador*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://www.citador.pt/frases/cada-um-de-nos-na-sua-vida-realizada-e-humana-n-fernando-pessoa-22474>.

— Pessoa, F. (s.d.-j) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Quanto mais claro* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19

Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3104>.

— Pessoa, F. (s.d.-k) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - AUTOPSICOGRAFIA -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/4234>.

— Pessoa, F. (s.d.-l) *Quando puderes dizer o teu grande amor, deixa ... - Fernando Pessoa - Frases*. *Citador*. Consultado em 4 Fevereiro 2015, extraído de <http://www.citador.pt/frases/quando-puderes-dizer-o-teu-grande-amor-deixa-o-t-fernando-pessoa-17876>.

— Pessoa, F. (s.d.-m) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - X. MAR PORTUGUÊS -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 5 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2405>.

— Pessoa, F. (s.d.-n) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - O homem não sabe mais que os outros animais; -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 8 Junho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3873>.

— Pessoa, F. (s.d.-o) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Quem passa e me olha ou me conhece mal sabe -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 30 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3293>.

— Pessoa, F. (s.d.-p) *Paixões da Nina: Poema de Fernando Pessoa-Sonho Impossível*. *Paixoesdanina.blogspot.pt*. Consultado em 12 Agosto 2015, extraído de <http://paixoesdanina.blogspot.pt/2014/05/poema-de-fernando-pessoa-sonho.html>

— Pessoa, F. *Video-Poema. Fernando Pessoa - o poeta fingidor*. Consultado em 6 Junho 2015, extraído de <http://fpessoa.weebly.com/video-poema.html>.

— Pessoa, F., & Lourenço, E. (2006). *Poemas de Fernando Pessoa*. (2ªed.). Paço de Arcos: Visão.

— Pessoa, F., & Pizarro, J. (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— Pessoa, F. (1935-b). *I know not what tomorrow will bring*. Consultado em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FernandoPessoa/FernandoPessoa.htm>.

— Piascik, C. (2010). *Finding Your Hand Drawn Lettering Voice - Tuts+ Design & Illustration Article*. *Design & Illustration Tuts*. Consultado em 19 Novembro 2014, extraído de <http://design.tutsplus.com/articles/finding-your-hand-drawn-lettering-voice--vector-3644>.

— Piascik, C. (2014). Chris Piascik. In A. Fowkes, *Drawing Type* (1ª ed., pp. 108-109). Massachusetts: Rockport.

— Pina Coelho, A. (1968-a). *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, Vol. 1 (1ª ed.). Lisboa: Verbo.

— Pina Coelho, A. (1968-b). *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, Vol. 2 (1ª ed.). Lisboa: Verbo.

— Praker, D. (2006). *Basics Photography 01: Composition*. Lausanne: AVA.

— Reis, R. (1914). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Não tenhas nada nas mãos -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 5 Junho 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/737>.

— Reis, R. (1928). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Inglória é a vida, e inglório o conhecê-la. -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 10 Agosto 2015, extraído <http://arquivopessoa.net/textos/2724>.

— Reis, R. (1930). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Se recordo quem fui, outrem me vejo, -*. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/397>.

- Reis, R. (1931). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Breve o dia, breve o ano, breve tudo.* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/289>.
- Reis, R. (1933). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Cada dia sem gozo não foi teu* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 29 Agosto 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/514>.
- Reis, R. (1933-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Para ser grande, sê inteiro: nada* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/503>.
- Reis, R. (1933-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Uns, com os olhos postos no passado,* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2695>.
- Reis, R. (1935). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Vivem em nós inúmeros;* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/1823>.
- Reis, R. (s.d.-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa...* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3072>.
- Reis, R. (s.d.-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Há uma cor que me persegue e que eu odeio,* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3999>.
- Reis, R. (s.d.-c) *Arquivo Pessoa: Obra Édita - E quanto sei do Universo é que ele* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 21 July 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/4358>.
- Richard Zenith: «*Ver claramente visto, e lido, o texto*». Consultado em 17 de Agosto 2014, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=rYzjpEie8o>.
- Rodrigues, S. (2012). *Desenho, Tipografia e Publicidade; O Caso do Modernismo Português* (Doutoramento). Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies*. Londres: Sage.
- Shaughnessy, A. (2005). *How to be a graphic designer, without losing your soul*. Londres: Laurence King.
- Silva, P. (2010). *Citações e pensamentos de Fernando Pessoa* (4ª ed.). Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- Simões, J. (1950). *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Bertrand.
- Soares, B. (1917). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - Em todos os lugares da vida, em todas as situações e convivências,* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/3205>.
- Soares, B. (s.d.-a). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - DIÁRIO LÚCIDO* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 18 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2335>.
- Soares, B. (s.d.-b). *Arquivo Pessoa: Obra Édita - MILÍMETROS (SENSAÇÕES DE COISAS MÍNIMAS)* -. *Arquivopessoa.net*. Consultado em 19 Abril 2015, extraído de <http://arquivopessoa.net/textos/2188>.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. Londres: Penguin.
- Souza, D. (s.d.). *A manipulação fotográfica como processo de representação do real: a reconstrução da realidade* (1ª ed.). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Consultado em 29 Abril 2015, extraído de https://www.sopcom.pt/publicacoes/201101191226-artigo_daniel_sopcom_2009.pdf.
- Spencer, H. (2004). *Pioneers of modern typography*. Aldershot: Lund Humphries Publishers.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking*. Oxford: Oxford University Press.
- Sugar Skull Meaning. (2013). *Skullspiration*. Consultado em 1 Agosto 2015, extraído de <http://www.skulls->

piration.com/skull-sugar-meaning/.

- Taibo, C. (2010). *Parecia não ter chão - Treze ensaios sobre a vida de Fernando Pessoa* (1ª ed.) Ourense: Através.
- Victore, J. (2010). *Victore, or, Who died and made you boss?*. Nova Iorque: Abrams.
- Victore, J. (2014). *Is it "Art" or is it "Design" and who really cares?*. YouTube. Consultado em 29 Abril 2015, extraído de https://www.youtube.com/watch?v=H_8QTV7OCdU - 29 Abril 2013.
- Victore, J. (2015). *A letter to a young designer*. YouTube. Consultado em 9 Fevereiro 2015, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=8pzcnyXUbHw>.
- Vilas-Boas, A. (2010). *O que é a Cultura Visual?* (1ª ed.). Porto: AVB.
- Vilas-Boas, A. (2011). *Ser Designer* (1ª ed.). Lisboa: AVB.
- Vilas-Boas, A. (2014). *Para acabar de vez com o Design Gráfico*. (1ª ed.) Lisboa: AVB.
- Wiedemann, J. (2011). *Illustration now! 4*. Colónia: Taschen.
- Williamson, M. (2014). *A Return to Love AudioBook (Full) Marianne Williamson*. YouTube. Consultado em 9 Janeiro 2015, extraído de https://www.youtube.com/watch?v=5E_79Cd1EYc - 2014.
- Zenith, R. (2014). *Como viver (ou não) em 777 frases de Fernando Pessoa*. Lisboa: Quetzal.

